

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año XIII. Núm. 25/26
2º Semestre 2007

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



EDITORIAL:

ANTE LAS BODAS DE ORO DE LA CÁTEDRA

LUIS LÓPEZ RUIZ

NOMBRES FLAMENCOS

RAFAEL CATALÁ

LAS 15 CANCIONES POPULARES ANTIGUAS, RECOGIDAS POR FEDERICO GARCÍA LORCA

MARIA TERESA FERNÁNDEZ GARCÍA

COMEDIA» Y «FLAMENCO», ¿ASONANCIA O CONSONANCIA?

JUAN DE LA PLATA

LA INTEGRACIÓN DE LOS GITANOS JEREZANOS EN LA SOCIEDAD DE LA CIUDAD DEL FLAMENCO

NOTICIAS DE LA CÁTEDRA

OBITUARIO FLAMENCO DE 2007

POESÍA: JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

RESEÑA DE LIBROS, DISCOS, Y DVD DE FLAMENCO





REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA
Año XIII. Núm. 25/26 - 2º. Semestre 2007

SUMARIO

EDITORIAL: ANTE LAS BODAS DE ORO DE LA CÁTEDRA.....	3
NOMBRES FLAMENCOS	
Luis López Ruiz	5
LAS 15 CANCIONES POPULARES ANTIGUAS, RECOGIDAS POR FEDERICO GARCÍA LORCA	
Rafael Catalá	33
«COMEDIA» Y «FLAMENCO», ¿ASONANCIA O CONSONANCIA?	
Maria Teresa Fernández García	47
LA INTEGRACIÓN DE LOS GITANOS JEREZANOS EN LA SOCIEDAD DE LA CIUDAD DEL FLAMENCO	
Juan de la Plata	89
NOTICIAS DE LA CÁTEDRA.....	93
OBITUARIO FLAMENCO DE 2007	98
POESÍA: Juan Jiménez García.....	107
RESEÑA DE LIBROS, DISCOS, Y DVD DE FLAMENCO	
Por Bordón	108

Portada: "Café Cantante", José Llovera (Dibujo de óleo, existente en el Museo de Arte Moderno de Barcelona).



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Director: JUAN DE LA PLATA

SECRETARIO DE REDACCIÓN:

MANUEL PÉREZ CELDRÁN

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)
JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080

CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es

PAGINA WEB: <http://www.flamencologia.com>

Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)

Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortégón Castellano

C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección de
la misma.*

*ORIGINALES: Deben enviarse en disket, con una copia impresa en papel. La Revista no
devolverá aquellos no solicitados que no se publiquen, ni mantendrá correspondencia
sobre ellos.*



EDITORIAL

ANTE EL CINCUENTENARIO DE LA CÁTEDRA

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera se dispone a celebrar, a partir de enero próximo, sus bodas de oro fundacionales. Un cincuentenario que supondrá no un punto y aparte, sino un punto y seguido en nuestras actividades, al integrarse próximamente, en la futura Ciudad del Flamenco que actualmente construye el Ayuntamiento jerezano, con la importante colaboración del Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía y otros estamentos.

La labor de cincuenta años, en compromiso constante y permanente con la cultura del flamenco, ha hecho que nuestra Cátedra haya jugado un papel muy destacado, colaborando con su esfuerzo a sacar definitivamente a nuestros cantes y bailes de tabernas y lupanares, para elevarlos a la categoría de arte de nuestro pueblo; hasta conseguir, con la ayuda de todos, artistas, empresarios y organismos, convertirlo en un arte universal que, hoy por hoy, no tiene fronteras.

Y en estos logros de hogaño, no debemos de olvidar nunca a los grandes artistas de antaño, a eminente figuras del cante, como Silverio, Chacón, Manolo Caracol, Antonio Mairena, y, en nuestros días, a Chocolate, La Fernanda, Lebrijano, Camarón y Fosforito entre otros muchos, que elevaron nuestro cante a los escenarios del café cantante, a los tablaos, a los teatros y a los festivales; tratando siempre de dignificarlos con su saber hacer y estar; al tiempo que las eminentes glorias de nuestro baile, Juana la Macarrona, La Malena, Ramirito, La Argentina, Argentinita, Antonio Triana, Carmen Amaya, Pilar López, Antonio, Rosario, y otras grandes estrellas del baile y de la danza de Andalucía y de España, se esforzaban, también, por elevar a arte sublime lo que había nacido en los más bajos estratos del pueblo andaluz; consiguiendo para sus bailes y grandes ballets el respeto, la admiración y el aplauso del público de los grandes teatros de Europa, América y demás continentes.

Ellos, antes que nadie, abrieron paso a este momento de eclosión que el Arte Flamenco, con mayúsculas, vive en los comienzos de un nuevo siglo. Y justo es reconocerlo, porque sin nuestros mejores artistas del cante y del baile, el flamenco no estaría en el lugar de privilegio que ahora ocupa. Sin olvidarnos, por supuesto, de los músicos, de los grandes genios de la guitarra de todos los tiempos, desde Javier Molina y Ramón Montoya hasta Sabicas; pasando



entre otros tantos por Manolo el de Huelva, Niño Ricardo y Melchor de Marchena, maestros de esos genios llamados Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Paco Cepero, Vicente Amigo, Gerardo Núñez y otros príncipes de las nuevas generaciones de la guitarra; porque unos antes y otros después, supieron y han sabido poner muy alto el pabellón de la guitarra flamenca.

Por eso, y por otras muchas razones, la Cátedra de Flamencología de Jerez, al disponerse a celebrar sus Bodas de Oro, quiere agradecer su indudable contribución a nuestros mejores artistas; al par que se siente muy orgullosa de haber aportado, con la mayor ilusión, y con sus numerosas actividades, desarrolladas a través de estos cincuenta años, su granito de arena al lugar tan preeminente que actualmente ocupa nuestro Flamenco; ayer distracción de juerga, fiesta exclusiva para cabales; y hoy arte y cultura de Andalucía para el mundo; ofreciéndose gloriosamente por nuestros mejores artistas, con categoría y decoro, en las principales salas y coliseos de los cinco continentes, para admiración de propios y extraños.



NOMBRES FLAMENCOS

LUIS LÓPEZ RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Leí hace poco un informe sobre los índices de frecuencia de los apellidos españoles y, en el cómputo general de todos ellos, se sacaba esta conclusión: el más repetido es García.

Según tengo entendido, en el mundo entero, bien sea como apellido o como nombre propio, el antropónimo más común es Martín y sus muchas variantes y derivaciones: Martí, Martins, Martens, Martínez, Martinet, Martini, Marty, Martino, Martinu... Pero, en español, y concretamente como apellido, la forma que más se repite es García. Tuve la curiosidad entonces de constatar si, entre los flamencos, era éste también el apellido más frecuente. Para saberlo, he tenido la santa paciencia (les aseguro que hay que tenerla) de repasar y anotar los nombres de todos los artistas flamencos de relieve que ha habido a lo largo de la historia. Tomé como base la selección que aparece en mi libro «Guía del Flamenco» (Ediciones Istmo, Madrid, 1999), añadiendo luego algunos nombres más. Están todos los artistas del pasado que dejaron una huella importante para siempre y todos los de hoy que son ya algo o prometen serlo. En ambos casos, tendría que decir que todos o casi todos, porque es posible que alguno se me haya pasado.

Para empezar hay que aclarar que no; que García no es el apellido más asiduo entre los flamencos ya que, en la «clasificación general», alcanza sólo el tercer lugar.

En el recuento de frecuencia no he hecho distinción alguna entre si es primer apellido o segundo; en el balance final tuve en cuenta sólo las veces que cada apellido aparecía, bien fuese como primero o como segundo, en el nombre completo de cada artista.

Pero antes de establecer la enumeración correspondiente, me gustaría señalar algunas curiosidades que descubrí.

1º - A veces, lo que en un principio puede parecer el apellido del artista, resulta que no lo es. Y no es un caso aislado: hay muchísimos. Por ejemplo, el Sr. Manuel Molina no se llamaba Molina sino Manuel Ortega Vargas; Manuel Vallejo tampoco se llamaba Vallejo sino Manuel Jiménez Martínez de Pinillos y el extremeño Juan Cantero se llama en realidad Juan Jiménez Salazar. Curiosamente, la aparición de un falso apellido que puede despistarnos, se da



más entre bailaoras y bailaoras. Así, por ejemplo, Juana Amaya, que se llama realmente Juana Gómez García; Antonio Márquez, Antonio García Santillana; Javier Barón, Francisco Javier Álvarez Rico; Joaquín Cortés, Joaquín Pedraja Reyes; Rosa Durán, Rosa López Caballero; Javier Latorre, Javier García Expósito... Como muestra, creo que ya es suficiente pero les aseguro que hay bastantes más.

2º - Esta confusión la encontramos igualmente en los nombres propios. Mencionaré sólo algunos de los muchos que podrían citarse: Joselero no se llamaba José sino Luis; Rosario se llamaba en realidad Florencia; Diego el Cigala se llama Ramón; El Pele no se llama Juan como normalmente se dice sino Manuel; cabría deducirse que Chano Lobato utilizara un hipocorístico de su nombre pero no es así ya que no se llama Sebastián; Sebastián se llamaba su padre. Pero es que tampoco se llama Juan - como se ha dicho siempre - sino Miguel. Y hay más casos: El Niño Ricardo se llamaba Manuel; Ricardo era su padre; la jerezana Melchora Ortega se llama Inmaculada, Remedios Amaya, Mª Dolores y Mariemma, Guillermina; Juan Brea no se llamaba Juan ni, por supuesto Brea, sino Antonio Ortega Escalona...

En cuanto a nombres propios equívocos, lo dejaremos ahí para no cansar.

3º - Hay un extraño caso con un nombre flamenquísimo: Mercé. Es el apellido verdadero de una gran figura pero aparece también formando parte del nombre artístico de otras dos. Me explico: Mercé es el primer apellido de la Argentina, Antonia Mercé y Luque pero había sido antes el hipocorístico de una gran cantaora, Merced Fernández Vargas, Mercé la Serneta y, para los carteles y en nuestros días, José Soto Soto es José Mercé.

4º - De todos es sabido que hay sagas famosas en el mundo del flamenco. Y de ahí se desprende que, determinados apellidos que se repiten, tengan esencialmente una misma procedencia. Por ejemplo, los Soto, Valencia o de los Santos vienen, por lo general, de Jerez; los Peña, de Utrera y Lebrija; los Piñana, de Cartagena, los Carmona de Granada y los Salazar, de Extremadura.

5º - Hay algunos apellidos, flamencos hasta el tuétano y, sin embargo, únicos, o casi, en toda la historia del flamenco porque se repiten poquísimo o incluso nada. Quiero decir entre las figuras dignas de mención porque, ¡qué duda cabe!, que también habrá otros de menor fuste que puedan llamarse así. Franconetti, Espeleta, Borrull, Chacón, Escacena, Sellé... Con una sola aparición ya basta para reconocerlos siempre como símbolos flamencos.

Pero volvamos al principio: ¿cuáles son los apellidos más usuales entre los flamencos? En primer lugar, Fernández. Tomando como base los artistas seleccionados que antes mencionaba - unos 600 en total - nos encontramos con que, más del 10% de ellos, se llaman así, bien sea como primer o segundo apellido. Y para que nadie lo dude, ahí va la relación de los **Fernández**:

Francisco Fernández Boigas, Curro Durse
Juan Fernández Carrasco, Juanichi el Manijero
Manuel Fernández Castro, Manuel de Palma
Manuel Fernández Cruz, Manolito María
Antonio Fernández Díaz, Fosforito



Encarnación Fernández Fernández
Gaspar Fernández Fernández, Gaspar de Utrera
Rosendo Fernández Fernández
Diego Fernández Flores, El Lebrijano
María Fernández Flores, María la Burra
Joaquín Fernández Franco, Joaquín el de la Paula
Bernardo Fernández Gálvez, Bernardo Parrilla
Juan Fernández Gálvez, Juan Parrilla
Manuel Fernández Gálvez, Manuel Parrilla
Félix Fernández García, Félix el Loco
Manuel Fernández Gerena, Manuel Gerena
Cayetano Fernández González, El Nano
José Fernández Granados, Perrate
María Fernández Granados, María la Perrata
Adela Fernández Jiménez, Adela la Chaqueta
Francisco Fernández Loreto, Curro de Jerez
Luis Fernández Losada, Tito Losada
Diego Fernández Losada, Diego Losada
José Fernández Losada, Vaki Losada
Vicente Fernández Maldonado, Vicente el Granaíno
Ana Fernández Molina, Ana Parrilla
Manuel Fernández Molina, Manuel Parrilla
Manuel Fernández Moreno, Sernita
Fernando Fernández Monje, Terremoto
María Soledad Fernández Monje, María Soleá
Juan Manuel Fernández Montoya, Farruquito
Juan Fernández Navarro, Tío Juane
Fernando Fernández Pantoja, Terremoto Hijo
María Fernández Piña, María Borrico
Juana Fernández de los Reyes, Juana de Jerez
Francisco Fernández Ríos, Curro Fernández
Manuel Fernández Sánchez, El Garrido
Tomás Fernández Soto, Tomás de Perrate
José Fernández Torres, Tomatito
Antonio Fernández de los Santos, Antonio el Chaqueta
Luis Fernández Soto, Luis el Zambo
Tomás Fernández de los Santos, Tomás Chaqueta
Juan Agustín Fernández Vargas, Talega
Esperanza Fernández Vargas
Gregorio Manuel Fernández Vargas, Tío Borrico
Merced Fernández Vargas, Mercé la Serneta
Diego Amador Fernández
Rafael Amador Fernández
Raimundo Amador Fernández
Fernando Belmonte Fernández
M^a del Mar Berlanga Fernández



Diego Carrasco Fernández
 Montserrat Cortés Fernández, Montse Cortés
 Francisco Gabriel Díaz Fernández, Macandé
 Francisco Díaz Fernández, Paco de Lucena
 José Antonio Díaz Fernández, Chaquetón
 Manuel Díaz Fernández, El Flecha
 Francisco Franco Fernández, Paco Jarana
 Luis Heredia Fernández, Luis el Polaco
 Enrique Jiménez Fernández, Enrique el Mellizo
 Joaquín Jiménez Fernández, Salmonete
 Ramón Medrano Fernández
 Enrique Montoya Fernández
 José Antonio Parra Fernández, José Parra
 Juan Peña Fernández, Lebrijano
 Pedro Peña Fernández
 Rafael Rodríguez Fernández, El Merengue
 Manuel Silveria Fernández
 Antonio Suárez Fernández
 María Vargas Fernández.
 Luis Yance Fernández

Entre tanto nombre, es posible que se me pase alguno pero, de cualquier manera, en el saldo final, es el apellido que supera y con creces a todos los demás.

En segundo lugar viene Jiménez que alcanza el 5% del total. Es tanta la supremacía de los Fernández que doblan en frecuencia a sus perseguidores, o sea los **Jiménez**:

José Giménez, Tío José el Granaíno
 José Jiménez Abadía, El Viejin
 Dolores Jiménez Alcántara, La Niña de la Puebla
 Manuel Jiménez Centeno, Manuel Centeno
 Luisa Jiménez Domínguez, La Elu
 José Enrique Jiménez Espeleta, Enrique el Morcilla
 Enrique Jiménez Fernández, Enrique el Mellizo
 Joaquín Jiménez Fernández, Salmonete
 Severiano Jiménez Flores, Niño Seve
 Rita Giménez García, Rita la Cantaora
 Antonio Jiménez González, Antonio de Canillas
 Jesús Jiménez Jiménez, Jesús del Rosario
 Rafael Jiménez Jiménez, Falo
 Manuel Jiménez Martínez de Pinillos, Manuel Vallejo
 Enrique Jiménez Mendoza, Enrique el Cojo
 Bernarda Jiménez Peña, Bernarda de Utrera
 Fernanda Jiménez Peña, Fernanda de Utrera
 Pablo Jiménez Pérez, Pablito de Cádiz



Manuel Jiménez Ramírez, Manuel de Angustias
Manuel Jiménez Rejano
Ramón Jiménez Salazar, Diego el Cigala
Juan Jiménez Salazar, Juan Cantero
Melchor Jiménez Torres, Melchor de Marchena
Gema Giménez Triguero
Gracia Jiménez Zaya, Gracia de Triana
Guillermo Campos Jiménez, Morenito de Íllora
Antonio Carrión Jiménez
Vicente Castro Giménez, Parrita
José Cortés Jiménez, Pansequito
Adela Fernández Jiménez, Adela la Chaqueta
Manuel Molina Jiménez, Manuel
Diego Moreno Jiménez, Diego del Morao
Juan Moreno Jiménez, Juan Morao
Manuel Moreno Jiménez, Manuel Morao
Antonio Pérez Jiménez, El Perro de Paterna
Miguel Vargas Jiménez, Bambino
Juan José Villar Jiménez, Juanito Villar

Y, en tercer lugar, los García, como decíamos antes, a escasa distancia de los Jiménez y, prácticamente, con el mismo porcentaje. He aquí todos los **García** que en el mundo han sido, o son hoy. En el mundo flamenco, se entiende:

Juan García Alcaide, Juanito Maravillas
Simón García Bermejo, Niño de la Ribera
Rufino García Cote, Rufino de Paterna
María García Escudero, María Albaicín
Francisco Javier García Expósito, Javier Latorre
María García García, María Albaicín
María Rosa García García, Niña Pastori
Jesús Rafael García Hernández, Rafael Amargo
Clementina García Mengibar, Meme Mengibar
Carmen García Mora, Carmen Mora
Gualberto García Pérez, Gualberto.
Rafael García Rodríguez, Rafael el Negro
Juan García Ruiz, Juan Hierro
Antonio García Santillana, Antonio Márquez
Félix García Vizcaíno, Félix de Utrera
Guillermo Cano García
Antonio Chacón García
Antonio Cruz García, Antonio Mairena
Francisco Cruz García, Curro Mairena
Manuel Cruz García, Manolo Mairena
Francisco Díaz García, Curro de Utrera



El maestro Antonio Mairena, Llave de Oro del Cante, se llamaba realmente Antonio Cruz García.



Manuel Domínguez García, El Rubio
Manuel Escacena García
Félix Fernández García, Félix el Loco
Eva María Garrido García, Eva Yerbabuena
Rita Giménez García, Rita la Cantaora
Juana Gómez García, Juana Amaya
Francisco López-Cepero García, Paco Cepero
Belén Maya García
Juan Manuel Rodríguez García, El Mistela
Manuel Rodríguez García, Manuel Cagancho
Alberto Vélez García

Cerca de ellos, Vargas, que alcanza el 4%. A través de la poesía, de la copla, de las leyendas más o menos populares, se ha fomentado la idea de que hay unos apellidos típicos y tópicos entre los gitanos: Vargas, Heredia, Montoya, Amaya... Si estudiásemos a fondo la cuestión – lo que no viene al caso – comprobaríamos que esto es verdad sólo a medias. Y desde luego – como acabamos de ver y como seguiremos viendo – no son los apellidos que copan la supremacía entre los artistas flamencos. En cuanto a número, sólo destacan los Vargas; los otros están bastante más abajo en el cómputo general. Los **Vargas** son:

Francisco Antonio Vargas Antúnez, Curro Frijones
Antonio Vargas Cortés, El Potito
María Vargas Fernández
Manuel Vargas Gómez, Manolo Vargas
Juana Vargas de las Heras, La Macarrona
Miguel Vargas Jiménez, Bambino
Joaquín Vargas Soto, El Cojo de Málaga
Concepción Vargas Torres, Concha Vargas
Tomás de Vargas Suárez, El Nitri
Aurora Vargas Vargas
Juan José Vargas Vargas, El Choza
José Vargas Vargas, El Mono
Pilar Astola Vargas
Fernando Carrasco Vargas, Fernando de la Morena
Enrique Castellón Vargas, El Príncipe Gitano
Juan Agustín Fernández Vargas, Talega
Esperanza Fernández Vargas
Gregorio Manuel Fernández Vargas, Tío Borrico
Merced Fernández Vargas, Mercé la Serneta
Antonia Gilabert Vargas, La Perla
Manuela Hermoso Vargas, Manuela Vargas
Joaquín Loreto Vargas, Joaquín la Cherna
Francisco de Paula Ortega Vargas, Curro Pabla
Francisco Ortega Vargas, El Fillo



Manuel Ortega Vargas, El Sr. Manuel Molina
Miguel Peña Vargas, El Funi
Miguel Rubio Vargas, Miguel Vargas.

Con un porcentaje aproximado del 3'5%, están todos los que se apellidan Rodríguez, Gómez y Sánchez. Empecemos por los **Rodríguez**:

Manuel Rodríguez, El Murciano
María Rodríguez del Álamo, María Toledo
Andrés Rodríguez Bermúdez
M^a Concepción Desirée Rodríguez Calero, Desirée la Merenguita
Fernando Rodríguez Delgado
Rafael Rodríguez Fernández, El Merengue
Mercedes Rodríguez Gamero, Merche Esmeralda
Manuel Rodríguez García, Manuel Cagancho
Juan Rodríguez García, El Mistela
Antonio Rodríguez Gómez, Gómez de Jerez
Fernando Rodríguez Gómez, Fernando el de Triana
Antonia Rodríguez Moreno, La Negra
José Antonio Rodríguez Muñoz
Amós Rodríguez Rey
Benito Rodríguez Rey, El Beni
José M^a Rodríguez de la Rosa, Niño Medina
Manuel Cuevas Rodríguez
Rafael García Rodríguez, El Negro
Pedro Lavado Rodríguez
Dolores Montoya Rodríguez, Lole
José Moreno Rodríguez, Onofre
Carmen Pacheco Rodríguez, Carmen Linares
Manuel Pendón Rodríguez, Manolo el Malagueño
M^a de los Dolores Valencia Rodríguez, La Serrana

Al mismo nivel están los que se llaman Gómez, apellido que tendría también un tratamiento de excelencia en la escala taurina. La relación de artistas flamencos relevantes apellidados **Gómez** son:

Aída Gómez Agudo
Francisco Gómez Amaya, Paco del Gastor
Francisco Gómez Arreciado, Paco Toronjo
Juan Gómez Belmonte
Juan Ignacio Gómez Gorjón, Chicuelo
José Gómez León, El Ecijano
Antonio Gómez Muñoz, Antonio Benamargo
Antonio Gómez de los Reyes, Antonio Canales
Angelita Gómez Sánchez
Manuel Gómez Vélez, Manolo de Huelva



Francisco Gálvez Gómez, Frasquito Yerbagüena
Juan Gandulla Gómez, Habichuela
María Guardia Gómez, Mariquilla
Enrique Ortega Gómez, Enrique Caracol
Antonio Rodríguez Gómez, Gómez de Jerez
Fernando Rodríguez Gómez, Fernando el de Triana
Francisco Ruiz Rodríguez, Paco Laberinto
Francisco Sánchez Gómez, Paco de Lucía
José Sánchez Gómez, Pepe Lucía
Ramón Sánchez Gómez, Ramón de Algeciras
Manuel Vargas Gómez, Manolo Vargas

Y cierran la serie los **Sánchez**:

Francisco Javier Sánchez Bandera, Bonela Hijo
José Sánchez Bernal, Naranjito de Triana
Francisco Sánchez Cantero, Paco el Barbero
Francisco Sánchez Gómez, Paco de Lucía
José Sánchez Gómez, Pepe Lucía
Ramón Sánchez Gómez, Ramón de Algeciras
José Sánchez Itoly, Itoly de los Palacios
Carmen Sánchez de la Jara, Carmen Jara
Pedro Sánchez Langa, El Canario de Madrid
Manuel Sánchez López, Malou
Santiago Sánchez Macías, Santiago Donday
Calixto Sánchez Marín
Fernando Sánchez Moreno, Fernando el Herrero
Juan Sánchez-Valencia Rendón de Ávila, El Estampío
Alfredo Arrebola Sánchez
Mariana Cornejo Sánchez
Segundo Falcón Sánchez
Manuel Fernández Sánchez, El Garrido
Angelita Gómez Sánchez
Arturo Pavón Sánchez
Juan Pérez Sánchez, Canalejas de Puerto Real
Manuel Serrapi Sánchez, Niño Ricardo

Estos índices de frecuencia, que van disminuyendo paulatinamente, como es natural, se continúan con una serie de apellidos que se mueven entre 2'5 y el 3%. Se trata de los que se llaman Pérez, López, Moreno y Reyes.

Los apellidados **Pérez** son:

Antonio Pérez, El Maestro Pérez
Trinidad Pérez Blanco, Trini España



La Argentinita era Encarnación López Júlvez



Luis Pérez Cardoso, Luis de Córdoba
Luis Pérez Dávila, Luisillo
Antonio Pérez Guerrero, El Sevillano
José Pérez de Guzmán y Ursáiz
Antonio Pérez Jiménez, El Perro de Paterna
Florencia Pérez Padilla, Rosario
Antonio Pérez Piernas, Pucherete
Juan Pérez Sánchez, Canalejas de Puerto Real
M^a del Mar Pérez Vivó, María Vivó
Bernardo Álvarez Pérez, Bernardo el de los Lobitos
Carmen Cortés Pérez
Antonio Cuevas Pérez, El Piki
Gualberto García Pérez, Gualberto
Juan González Pérez-Gil, Juanata
Juan Jiménez Pérez, Pablito de Cádiz
Andrés Marín Pérez
Inmaculada Ortega Pérez, Melchora Ortega
Francisco Peña Pérez, Paco Peña

Con el apellido **López** tenemos:

Diego López, El Marrurro
Antonio López Arenas, Antonio Arenas
Luis López Benítez, El Niño de las Marianas
Rosa López Caballero, Rosa Durán
Rosario López Carrascosa
José López Cepero
Luis López Cerdán, Luis el de la Venta
Encarnación López Julvez, La Argentinista
Pilar López Julvez
Agustina López Pavón, Tina Pavón
Luis López Tejera, Luis Maravillas
Francisco López-Cepero García, Paco Cepero
Antonio López Ramírez. Ramírez
Argentina M^a López Tristrancho
Felipe Campuzano López
José Lebrón López, Pepe Palanca
Manuel Cómitre López, Cómitre
Rocío Segura López
Eduardo Trassierra López

Por su parte, los **Moreno** son:

Fernando Moreno Barba
M^a del Mar Moreno Benítez



Gabriel Moreno Carrillo
 Diego Moreno Jiménez, Diego del Morao
 Juan Moreno Jiménez, Juan Morao
 Manuel Moreno Jiménez, Manuel Morao
 Manuel Moreno Junquera, Moraíto Chico
 José Moreno Justicia, Pepe Justicia
 Juan Moreno Maya, Juanillo el Gitano
 Manuel Moreno Maya, El Pele
 José Moreno Rodríguez, Onofre
 Tomás Moreno Romero, Tomasito
 Blanca Ávila Moreno, Blanca del Rey
 Manuel Fernández Moreno, Sernita
 Dolores Parrales Moreno, La Parrala
 Antonia Rodríguez Moreno, La Negra
 Fernando Sánchez Moreno, Fernando el Herrero

Y cerrando esta serie, los que llevan el apellido Reyes. Ocurre que, a veces, se dan ligeras variaciones sobre determinados apellidos que aquí no tomaremos en consideración. Se trata, por ejemplo, de Jiménez y Giménez, Monje y Monge, de los Santos y Santos o de los Reyes y **Reyes**. De estos últimos tenemos:

Antonio Reyes Cortés, El Kalifa
 Cristóbal Reyes Flores
 Antonio Reyes Maya
 Antonio Reyes Montoya
 Manuel de los Reyes Osuna, El Canario
 Enriqueta Reyes Porras, La Repompa
 Josefa Reyes de los Reyes, Pepa de Benito
 José de los Reyes Santos, José el Negro
 Juana de los Reyes Valencia, Juana la del Pipa
 Juana Fernández de los Reyes, Juana de Jerez
 Israel Galván de los Reyes
 Antonio Gómez de los Reyes, Antonio Canales
 Cayetano Muriel Reyes, Niño de Cabra
 Joaquín Pedraja Reyes, Joaquín Cortés
 Manuel Soler Reyes

Muy poco por debajo y en torno al 2 ó 2'5%, hay un amplio grupo de apellidos: Ortega, Peña, Soto, Carrasco, Salazar, Cortés, Heredia y González.

Empecemos por **Ortega**:

Francisco Ortega, Frasco el Colorao
 Ginesa Ortega Cortés



Enrique Ortega Díaz, Enrique el Gordo Viejo
Enrique Ortega Feria, Enrique el Gordo
Antonio Ortega Escalona, Juan Breva
Gabriela Ortega Feria
Enrique Ortega Gómez, Enrique Caracol
José Manuel Ortega Heredia, Manzanita
Manuel Ortega Juárez, Manolo Caracol
Regla Ortega Márquez
Inmaculada Ortega Pérez, Melchora Ortega
Francisco de Paula Ortega Vargas, Curro Pabla
Francisco Ortega Vargas, El Fillo
Manuel Ortega Vargas, El Sr. Manuel Molina

Curioso: ningún artista flamenco de cierto relieve – al menos, que yo sepa – se ha llamado Ortega como segundo apellido. Hoy tenemos la incipiente promesa de Salomé Pavón Ortega, nada menos que sobrina-nieta de Tomás y de la Niña de los Peines y nieta de Manolo Caracol. ¿Alcanzará las cotas que ellos alcanzaron? Indudablemente, difícil lo tiene.

Ya se ha dicho que, determinados apellidos, pertenecen a sagas muy concretas, con orígenes comunes, tanto en lo familiar como en lo geográfico. Así sucede con la mayoría de los apellidos **Peña**:

David Peña Dorantes, Dorantes
Juan Peña Fernández, El Lebrijano
Pedro Peña Fernández
Antonio Peña Otero, El Cuchara
Inés Peña Peña, Inés Bacán
Pedro Peña Peña, Pedro Bacán
Francisco Pérez Peña, Paco Peña
Fernando Peña Soto, El Pinini
Miguel Peña Vargas, El Funi
Bernarda Jiménez Peña, Bernarda de Utrera
Fernanda Jiménez Peña, Fernanda de Utrera
Manuel Mancheño Peña, El Turroneiro
Manuel Valencia Peña, El Diamante Negro

Y si los Peña son, en su mayoría, de Utrera y Lebrija, de Jerez proviene la mayor parte de los **Soto**:

Manuel Soto Loreto, Manuel Torre
Manuel Soto Monje, Sordera
Jesús Soto Pantoja
José Soto Soto, José Mercé
Vicente Soto Varea
Enrique Soto Varea



José Soto Varea, Sorderita
Ana Blanco Soto, Tía Anica la Piriñaca
Juan Carrasco Soto, Juañares
Antonio Díaz Soto, El Flecha de Cádiz
Luis Fernández Soto, Luis el Zambo
Tomás Fernández Soto, Tomás de Perrate
José Georgio Soto, José el de la Tomasa
Fernando Peña Soto, El Pinini
Francisco de Paula Valencia Soto, Paco la Luz

Algún día habrá que hacer un recuento de procedencias pero, desde ahora, me atrevo a aventurar que Jerez ganaría «por goleada» como cuna de artistas flamencos. De ahí que no deba extrañarnos que en Jerez hayan nacido, por ejemplo, lo mismo que en Lebrija, muchos de los **Carrasco**:

Francisco Carrasco Carrasco, Curro Malena
Diego Carrasco Fernández
Rafaela Carrasco Rivero
Pedro Carrasco Romero, Niño Jero
Manuel Carrasco Salazar
Juan Carrasco Soto, Juañares
Fernando Carrasco Vargas, Fernando de la Morena
Juan Fernández Carrasco, Juanichi el Manijero
Tomasa Guerrero Carrasco, La Macanita
Mateo de las Heras Carrasco, El Loco Mateo
Pedro Serrano Carrasco, Perico Frascola
Bernardo Silva Carrasco, El Indio Gitano (o El Moro)
Manuel Valencia Carrasco, Manuel de Paula

En cambio hay una saga mayoritariamente extremeña que se destaca por su apellido flamenquísimo: **Salazar**.

Ana Salazar Hernández, Dolores de Córdoba
José Salazar Molina, Porrina de Badajoz
Rafael Antonio Salazar Motos, Rafael Farina
M^a de los Ángeles Salazar Saavedra, La Kaíta
Manuela Carrasco Salazar
Juan Jiménez Salazar, Juan Cantero
Ramón Jiménez Salazar, Diego el Cigala
Magdalena Montáñez Salazar, La Marelu
Ramón Montoya Salazar
Juana Riba Salazar, La Tobala
Juan Antonio Santiago Salazar, Enrique el Extremeño
Antonio Suárez Salazar, Guadiana
Ramón Suárez Salazar, Ramón el Pontugués



De todas partes, gitanos y payos, son los **Cortés**:

Francisco Cortés Escudero, Paco Valdepeñas
Montserrat Cortés Fernández, Montse Cortés
José Cortés Jiménez, Pansequito
José Antonio Cortés Pantoja, Chiquetete
Carmen Cortés Pérez
Custodia Cortés Romero, Custodia Romero
Juan Rafael Cortés Santiago, Duquende
Francisco Cortés Urbano, Paco Cortés
Miguel Ángel Cortés Urbano
Juan Antonio Amaya Cortés, Tony Maya
Ginesa Ortega Cortés
Antonio Reyes Cortés, El Kalifa
Antonio Vargas Cortés, El Potito

De entre todos los apellidos y quizás por los antecedentes de Lorca y de la copla popular, el que aporta mayor eco de sonoridad gitana es **Heredia**:

Luis Heredia Fernández, El Polaco
Jesús Heredia Flores
Juan José Heredia Heredia, Niño Josele
Marina Heredia Ríos
Sebastián Heredia Santiago, Cancanilla de Marbella
Lucía Albarrán Heredia
María Albarrán Heredia
Aurora Losada Heredia, Aurora
Francisco Manzano Heredia, Faico
Roque Montoya Heredia, Jarrito
Antonia Núñez Heredia, La Obispa
José Manuel Ortega Heredia, Manzanita

La serie de los apellidos que se mueven alrededor del 2'5%, la cierra **González**:

José M^a González Bonilla, El Mami
Manuel González Cabrera, Rubito de Pará
Antonio González Garzón, El Arenero
Manuel González Lora, El Cojo de Huelva
Francisca González Martínez, La Quica
Antonio González Merchante, El Raya
Manuel González Padilla, Rubito de Pará Hijo
Juan González Pérez-Gil, Juanata
Matilde Corrales González, Matilde Coral
Manuel Corrales González, El Mimbres
Cayetano Fernández González, El Nano



Antonio Jiménez González, Antonio de Canillas
Francisca Lara González, Paqui Lara
José Patiño González, El Maestro Patiño
Ana Mercedes Racca González, Ana Mercedes

Estamos estableciendo los índices de frecuencia de los apellidos que aparecen entre los artistas flamencos y, naturalmente, hay que limitarse a una cuestión matemática: éste al 10%, este otro, al 5%, etc, etc. Pero de vez en cuando, al margen de lo estrictamente cuantitativo, aparecen unos determinados apellidos en los que no cuenta sólo la cantidad de apariciones sino también su calidad. Hay apellidos que, sin aparecer mucho, representan muchísimo dentro de la historia del flamenco. Sencillamente porque lo llevan, o lo han llevado, artistas de una significación muy particular. Por ejemplo, **Cruz**:

Antonio Cruz García, Antonio Mairena
Francisco Cruz García, Curro Mairena
Manuel Cruz García, Manolo Mairena
Manuel Fernández Cruz, Manolito María
Milagros Mengíbar de la Cruz
José Monge Cruz, Camarón
Daniel Navarro Cruz, Niño de Pura
Arturo Pavón Cruz
Pastora Pavón Cruz, Niña de los Peines
Tomás Pavón Cruz
José Antonio Ruiz de la Cruz, José Antonio

Cuantitativamente hablando, su aparición entre el total de los apellidos que estamos revisando, no alcanza, sin embargo, ni el 2%. Lo mismo sucede con una larga serie compuesta por todos aquellos que se llaman Amaya, Maya, Díaz, Santos, Montoya, Valencia o Flores. Vamos a empezar con el apellido de la genial gitana de Somorrostro, es decir, **Amaya**:

Carmen Amaya Amaya
Juan Antonio Amaya Cortés, Tony Maya
Ana Amaya Molina, Anilla la de Ronda
M^a Dolores Amaya Vega, Remedios Amaya
Antonio Carmona Amaya, Ketama
Juan Carmona Amaya, Ketama
Micaela Flores Amaya, La Chunga
Diego Flores Amaya, Diego del Gastor
Francisco Gómez Amaya, Paco del Gastor
Diego Torres Amaya, Diego de Morón
Francisco Torres Amaya, El Andorrano



Con el mismo porcentaje y, por supuesto, gitanería, **Maya**:

Mario Maya Fajardo
Belén Maya García
Felipe Maya Losada
Jerónimo Maya Maya
Amador Losada Maya
Ricardo Losada Maya, El Yunque
Juan Moreno Maya, Juanillo el Gitano
Antonio Reyes Maya
Juan Santiago Maya, Marote
Manuel Santiago Maya, Manolete

Continuamos con **Díaz**:

Francisco Díaz Fernández, Paco de Lucena
Francisco Gabriel Díaz Fernández, Macandé
José Antonio Díaz Fernández, Chaquetón
Manuel Díaz Fernández, El Flecha
Magdalena Díaz Loreto, Maleni Loreto
Antonio Díaz Soto, El Flecha de Cádiz
Juan Abad Díaz, Chilares
Antonio Fernández Díaz, Fosforito
Beatriz Martín Díaz
Gerardo Núñez Díaz
Enrique Ortega Díaz, Enrique el Gordo

Seguimos con **Santos** (o su variante **de los Santos**):

Diego de los Santos Bermúdez, Rubichi
Dolores de los Santos Bermúdez, Dolores Agujeta
Manuel de los Santos Gallardo, Agujeta el Viejo
Manuel de los Santos Pastor, Manuel Agujeta
Javier Conde Santos
Antonio Fernández de los Santos, El Chaqueta
Tomás Fernández de los Santos, Tomás Chaqueta
Carmen Giráldez Santos
José de los Reyes Santos, José el Negro
M^a del Rosario Tejada de los Santos, Lalo Tejada

A la misma altura, **Montoya**:

Enrique Montoya Fernández
Antonio Montoya Flores, Farruco
Roque Montoya Heredia, Jarrito
Rosario Montoya Manzano, La Farruca



La pareja Rosario y Antonio fueron Florencia Pérez Padilla y Antonio Ruiz Soler



Dolores Montoya Rodríguez, Lole
Ramón Montoya Salazar
Juan Manuel Fernández Montoya, Farruquito
Carmen Montañés Montoya, Carmelilla
Antonio Núñez Montoya, Chocolate
Antonio Reyes Montoya

Casi todos jerezanos son los **Valencia**:

Juan Valencia Carpio, Juanito Mojama
Manuel Valencia Carrasco, Manuel de Paula
Dolores Valencia Medina, Luisa la Torrán
Manuel Valencia Peña, El Diamante Negro
M^a Dolores Valencia Rodríguez, La Serrana
Francisco de Paula Valencia Soto, Paco la Luz
Fernando Gálvez Valencia
Lorenzo Gálvez Valencia, El Ripol
Diego Garrido Valencia, Dieguito de Margara
Juana de los Reyes Valencia, Juana la del Pipa

Y para cerrar la serie, **Flores**:

Diego Flores Amaya, Diego del Gastor
Micaela Flores Amaya, La Chunga
Rafael Flores Nieto, El Piyayo
Miguel Flores Quirós, El Capullo
Dolores Flores Ruiz, Lola Flores
Diego Fernández Flores, El Lebrijano
María Fernández Flores, María la Burra
Jesús Heredia Flores
Severiano Jiménez Flores, Niño Seve
Antonio Montoya Flores, Farruco
Cristóbal Reyes Flores

Con el 1'5%, otra nueva serie de apellidos. Es la que forman Ruiz, Suárez, Martínez, Bermúdez, Núñez, Álvarez, Carmona y Martín.

Ruiz:

José Ruiz Arroyo, Corruco de Algeciras
José Antonio Ruiz de la Cruz, José Antonio
Francisco Ruiz Gómez, Paco Laberinto
Mercedes Ruiz Muñoz
José Manuel Ruiz Sosa, El Chino de Málaga
Antonio Ruiz Soler, Antonio
Dolores Flores Ruiz, Lola Flores



Juan García Ruiz, Juan Hierro
José Pascual Ruiz, Pascual de Lorca
Francisca Sadornil Ruiz, La Tati.

Suárez:

Juan José Suárez Escobar, Paquete
Antonio Suárez Fernández
Alonso Suárez de la O, Alonso el del Cepillo
Dolores Suárez de la O, Dolores la del Cepillo
Juana Suárez de la O, Juana la del Cepillo
Antonio Suárez Salazar, Guadiana
Ramón Suárez Salazar, Ramón el Portugués
Juan Pavón Suárez, El Cojo Pavón
Tomás de Vargas Suárez, El Nitri

Martínez:

Guillermina Martínez Cabrejas, Mariemma
Teresa Martínez de la Peña
Juan Martínez Vilches, Pericón
Eleuterio Andréu Martínez
María Barrús Martínez, Niña de Antequera
Francisca González Martínez, La Quica
Manuel Infantes Martínez, Niño de Fregenal
Manuel Jiménez Martínez de Pinillos, Manuel Vallejo
Miguel Molina Martínez, Ochando
Rafael Oscar Martínez, Rafael de Córdoba

Bermúdez:

Diego Bermúdez Cala, El Tenazas
Manuel Bermúdez Junquera, Ansonini
Enrique Bermúdez Vega, Enrique el Culata
José Bermúdez Vega, Pepe el Culata
José Heredia Bermúdez, Ray Heredia
Antonio Manzano Bermúdez, Toni el Pelao
Andrés Rodríguez Bermúdez
Diego de los Santos Bermúdez, Rubichi
Dolores de los Santos Bermúdez, Dolores Agujeta

Núñez:

Gerardo Núñez Díaz
Antonia Núñez Heredia, La Obispa



José Núñez Meléndez, Pepe de la Matrona
José Núñez Martín, El Pena Hijo
Antonio Núñez Montoya, Chocolate
Alonso Núñez Núñez, Rancapino
Faustino Jesús Núñez Núñez
Ramón Núñez Núñez, Orillo del Puerto

Álvarez:

Francisco Álvarez Martín, Paco Taranto
Bernardo Álvarez Pérez, Bernardo el de los Lobitos
Francisco Javier Álvarez Rico, Javier Barón
Manuel Álvarez Soruve, Manolo de Badajoz
Antonio Álvarez Vélez, Pitingo
Ricardo Miño Álvarez
Laura Navarro Álvarez, Laura de Santelmo
Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor
María de la Luz Tena Álvarez, Lucero Tena

Carmona:

Antonio Carmona Amaya, Ketama
Juan Carmona Amaya, Ketama
José Luis Carmona Camacho, Pepe Luis Carmona
José Carmona Carmona, Pepe Habichuela
Juan Carmona Carmona, Juan Habichuela
Luis Carmona Carmona, Luis Habichuela
José Miguel Carmona Niño, Josemi
Jean-Luc Carmona Contreras

Martín:

M^a Teresa Martín Cuadierno, Mayte Martín
Beatriz Martín Díaz
Rosa Martín Montero, La Tolea
Fco. Javier Martín Quero, Javier Montenegro
Francisco Álvarez Martín, Paco Taranto
Juan Gambero Martín, Juan el de la Loma
José Núñez Martín, El Pena Hijo
José Tejada Martín, Pepe Marchena
Ana Zamora Martín, Ana Reverte

La curva descendente sigue su curso, como es natural, y las apariciones de cada apellido van decreciendo. Nos encontramos muy ligeramente por encima del 1% en estos casos : Molina, Monje, Romero, Losada, Muñoz, Pavón, Santiago y Torres.



Antonio Ramírez bailando con la Macarrona en el Kursaal de Sevilla





Molina:

El Señor Manuel Molina
Javier Molina Cundi
Manuel Molina Jiménez, Manuel
Ana Amaya Molina, Anilla la de Ronda
Ana Fernández Molina, Ana Parrilla
Manuel Fernández Molina, Parrilla de Jerez
José Salazar Molina, Porrina de Badajoz

Monje (o su variante **Monge**)

Rosario Monje, La Mejorana
José Monge Cruz, Camarón
Victor Monge Serrano, Serranito
Fernando Fernández Monje, Terremoto
M^a Soledad Fernández Monje, María Soleá
Pastora Rojas Monje, Pastora Imperio
Manuel Soto Monje, Sordera

Romero:

Juan Carlos Romero Monís
Juan Romero Pantoja, El Guapo
Manuel Romero Pantoja, Romerito
Rafael Romero Romero
Pedro Carrasco Romero, Niño Jero
Custodia Cortés Romero, Custodia Romero
Tomás Moreno Romero, Tomasito.

Losada:

José Losada Carvallo, Pepe Aznalcóllar
Aurora Losada Heredia, Aurora
Amador Losada Maya
Ricardo Losada Maya, El Yunque
Diego Fernández Losada
José Fernández Losada, Vaki
Luis Fernández Losada, Tito

Muñoz:

Manuel Muñoz Alcón, Manolo Sanlúcar
Isidro Muñoz Alcón
Antonio Carbonell Muñoz
José Carbonell Muñoz, Montoyita



José Domínguez Muñoz, El Cabrero
Antonio Gómez Muñoz, Antonio Benamargo
Enrique Paredes Muñoz, Quique Paredes
José Antonio Rodríguez Muñoz
Mercedes Ruiz Muñoz

Pavón:

Arturo Pavón Cruz
Pastora Pavón Cruz, Niña de los Peines
Tomás Pavón Cruz
Salomé Pavón Ortega
Arturo Pavón Sánchez
Juan Pavón Suárez, El Cojo Pavón
Agustina López Pavón, Tina Pavón

Santiago:

Antonia Santiago Amador, La Chana
Juan Santiago Maya, Marote
Manuel Santiago Maya, Manolete
Juan Antonio Santiago Salazar, Enrique el Extremeño
Encarnación Amador Santiago, La Susi
Juan Rafael Cortés Santiago, Duquende
Sebastián Heredia Santiago, Cancanilla de Marbella

Torres:

Diego Torres Amaya, Diego de Morón
Francisco Torres Amaya, El Andorrano
Luis Torres Cádiz, Joselero
José Torres Garzón, Pepe Pinto
José Fernández Torres, Tomatito
Melchor Jiménez Torres, Melchor de Marchena
Felipe Scapachini Torres
Concepción Vargas Torres, Concha Vargas

Quizás alguno, poco versado, se escandalice al no encontrar entre los mencionados el nombre de una figura mítica e irrepetible: Manuel Torres. Pero es que el *majareta* no se llamaba Torres, como sabe todo el mundo, o casi, sino Manuel Soto Loreto (o Manuel Soto Leyton, como sostienen algunos). Lo de Torres –o Torre, porque en eso tampoco nos ponemos de acuerdo– le viene por su estatura.

Esta confusión no es nueva y ya hemos visto que muchos artistas flamencos no se llaman en realidad como parece sino de otra manera muy diferente.



Para no hacer la lista de nombres excesivamente larga y farragosa y porque, además, se pretende resaltar simplemente los apellidos con mayor presencia en la historia del flamenco, terminaré mencionando a los que alcanzan sólo un 1%. O dicho de otra manera: al revisar la serie completa de los casi seiscientos nombres seleccionados, cada uno de ellos aparecerá sólo en cinco ocasiones, o seis a lo sumo.

Esta última serie la componen los que se llaman Lara, Gálvez, Domínguez, Serrano, Carbonell, Marín y Pantoja.

Lara:

Francisca Lara González, Paqui Lara
Juan Manuel Cañizares Lara
Manuel Delgado Lara, Manolo Brenes
Felipe Gertrudix Lara, Felipe Lara
Juan Moneo Lara, El Torta
Manuel Moneo Lara

Gálvez:

Francisco Gálvez Gómez, Frasquito Yerbagüena
Fernando Gálvez Valencia
Lorenzo Gálvez Valencia, El Ripol
Julián Estrada Gálvez
Bernardo Fernández Gálvez, Bernardo Parrilla
Juan Fernández Gálvez, Juan Parrilla
Manuel Fernández Gálvez, Manuel Parrilla
Laura Vital Gálvez

Domínguez:

Manuel Domínguez García, El Rubio
Sebastián Domínguez Lozano, Chano Domínguez
José Domínguez Muñoz, El Cabrero
Ezequiel Benítez Domínguez
Luisa Jiménez Domínguez, La Elu

Serrano:

Francisco Miguel Serrano Cantero, Paco Serrano
Pedro Serrano Carrasco, Perico Frascola
Eduardo Serrano Iglesias, El Güito
Agustín Carbonell Serrano, El Bola
Victor Monje Serrano, Serranito



Pastora Imperio, en realidad se llamaba Pastora Rojas Morje



Carbonell:

Antonio Carbonell Muñoz
José Carbonell Muñoz, Montoyita
Agustín Carbonell Serrano, El Bola
Enrique Heredia Carbonell, El Negri
Estrella Morente Carbonell

Marín:

Andrés Marín Pérez
Encarnación Marín Sallago, La Sallago
Luis Pastor Marín
Calixto Sánchez Marín
Pedro Sierra Marín

Pantoja:

José Antonio Cortés Pantoja, Chiquetete
Fernando Fernández Pantoja, Terremoto Hijo
Juan Romero Pantoja, El Guapo
Manuel Romero Pantoja, Romerito
Jesús Soto Pantoja, El Almendro

Para que este trabajo no termine pareciéndose a la guía de teléfonos, cortamos aquí la relación de los apellidos y se omite a todos aquellos que no aparecen a lo largo de la historia ni siquiera en el 1% de los casos.

En cuanto a los nombres propios, ¿qué se puede decir? Para empezar, algo muy claro: no hay ninguno que ostente la supremacía incuestionable que tenía el apellido Fernández. Dicho de otra forma: ninguno destaca sobremanera. En cambio, sí se puede afirmar otra cosa también muy clara: cinco nombres se repiten con tanta frecuencia que, exagerando un poco – lo que en el mundo del flamenco no es tan raro – alcanzan casi, casi la mitad del total. Exactamente el 39%. Todos los demás vienen muy repartidos.

Estos cinco nombres que se repiten con tanta frecuencia son: Manuel, José, Antonio, Juan y Francisco. Y sus formas en femenino, ¡claro!, así como los hipocorísticos correspondientes. Donde decimos Manuel, por ejemplo, entran también Manuela y Manolo; y en José, Pepe, Pepa y Josefa; en Francisco, Francisca, Curro, Curra, Paqui... etc, etc.

Los porcentajes hallados son éstos:

Manuel..... casi 10%
José..... 9%
Antonio..... 7%
Juan..... 6'5%
Francisco..... 6'5%



Si sumamos, tendremos el 39% que se decía.

De todos los nombres restantes, cabe señalar como más repetidos: Rafael, que supera el 2'5% y Pedro, el 2%. A esta última cifra se acercan las artistas llamadas María. Rozando el 1'5%, tenemos un dúo: Diego y Miguel o Micaela. Y ya, sólo llegando al 1%, Fernando/a, Dolores y Carmen. Todos los demás representan, proporcionalmente tan poco que ni se les menciona.

Hay, sin embargo, unos nombres que, sin repetirse mucho, suenan flamenquísimos y no quiero omitirlos. Sencillamente por la relevancia de quienes los ostentaron. O los ostentan porque, afortunadamente, muchos de ellos viven todavía y que sea por muchos años.

No ha habido muchos artistas que se hayan llamado así pero ¿quién duda del eco flamenco que nos dejan nombres como Diego, Tomás, Aurelio, Pastora, Bernardo, Agustín, Enrique, Silverio... ? De este último, un sólo nombre que yo sepa pero Franconetti se bastó a sí mismo para flamenquizarlo hasta el máximo y para siempre. Y de los otros, sólo dos o tres en cada caso pero suficientemente representativos como para empaparlos de flamenquería incuestionable: con Diego, la figura del Marrurro, envuelta en nebulosa; el legendario Tenazas o el mago Diego del Gastor; con Agustín, nada menos que Sabicas y Talega; con Tomás - ¡ahí es nada! - Pavón y el Nitri; otra pareja sublime con Pastora: la Imperio y la Niña de los Peines; si un cantaor de enjundia se llamó Bernardo, como el de los Lobitos, no menos enjundia tiene su tocaya la de Utrera. Y con el nombre de Enrique nada menos que Ortega el Gordo, el Mellizo o, en nuestros días, Morente. Y eso seleccionando mucho porque, abriendo más la mano, podrían citarse igualmente a Diego Clavel, Tomasa la Macanita, El Moro (o Indio Gitano), Enrique el Cojo, Enriqueta la Repompa o Enrique de Melchor. Por cierto que Melchor, el padre, se bastó él solo - como pasaba con Silverio - para impregnarlo todo de flamencura y trascendencia.

Y, para final, una curiosidad: no hay ni un sólo bailaor de cierto relieve en toda la historia que se haya llamado Pedro. Con este nombre sobresalen, sin duda, los tocaores: Perico el del Lunar, padre e hijo; Pedro Soler; Pedro Peña; Pedro Bacán; Pedro Sierra; Pedro Carrasco, Niño Jero...

Al cerrar esta lista de todos los nombres que, por unas razones u otras, aportaron al flamenco lo necesario para que sea lo que es hoy, es posible que, desde donde quiera que estén, clamen airadamente y reclamen su presencia aquellas míticas, legendarias figuras que fueron, por ejemplo, Tío Corro, Cuadrillero, El Ciego de la Peña, el Proíta, Tío Abejorro, La Cuende, Lamparilla, Pitarra o el Planeta. De todos ellos nos suena el eco imperecedero de sus voces y tienen cabida para siempre en nuestra memoria la apostura de sus gestos. Pero no podemos incluirlos en nuestra relación porque, aún reconociendo su grandeza, ni siquiera sabemos cómo se llamaron. Lamentablemente.



LAS 15 CANCIONES POPULARES ANTIGUAS, RECOGIDAS POR FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA MÚSICA PARA GUITARRA EN LA GENERACIÓN DEL 27

RAFAEL CATALÁ

GUITARRISTA CLÁSICO. COMPOSITOR. MUSICÓLOGO

(VALENCIA - AUSTRIA)

LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS CANCIONES. ORÍGENES

Acerca de García Lorca (nacido en Fuentevaqueros, Granada, el 5.6.1895 y asesinado en Viznar, Granada, el 19.8.1936) y su inicial vocación como músico se ha escrito mucho, destacando siempre la poderosa influencia que ejercieron en él las canciones que de niño escuchaba, provenientes del folklore popular. Esas canciones, cuyo número con el tiempo fue ampliando y profundizando en su conocimiento, llegaron a él directamente del pueblo, al crecer en un medio rural entre sirvientes, criadas y convecinos de Fuentevaqueros.

Gustavo Pittaluga, en su prólogo a la edición de las canciones en 1961, describe en pocas y deliciosas frases el ambiente que pudo respirar Federico en su niñez, escuchando la flauta de Nicasio, el pintor, las canciones provenientes de la cocina; así como su trabajo con Encarnación López Júlvez, «La Argentinita», quién, además de grabar con Lorca en el año 1931 diez de las canciones aquí recogidas, participó a partir de 1920 en el estreno de varias obras lorquianas.

Ella fué también la que estrenó, en Junio de 1933 en Cádiz, con su Gran Compañía de Bailes Españoles, «El amor brujo» de Falla, estando en el estreno presente también García Lorca. La participación en el estreno de las abuelas gitanas La Macarrona, la Malena y la Fernanda, así como de Rafael Ortega, confiriéndole al baile una autenticidad ya olvidada en los escenarios, es legendaria.

Y fue también la Argentinita, según nos cuenta Federico de Onís en «La Revista Hispanica Moderna», en 1940, quién intentó que Lorca escribiera en



papel pautado el sinfín de canciones que conocía...sin éxito. Es decir, Federico no escribió nunca las armonizaciones que tocaba al piano, y de Onís nos cuenta que la Argentinita logró que un músico (?) las transcribiese.

Este hecho tiene más importancia de la que parece, ya que indica la actitud de Lorca respecto a la música popular, sin ninguna finalidad profesional, cantando y tocando simplemente las canciones que más le gustaban. Como él mismo se definió una vez: «soy el loquito de las canciones».

A la misma conclusión me llevaron mis conversaciones con Manuel Fernandez Montesinos, secretario de la Fundación García Lorca y sobrino de Federico, a quien agradezco su inestimable colaboración a la hora de poder completar estos trabajos, haciéndome llegar también fotocopias de los manuscritos de dos canciones recogidas por Lorca («Duérmete, niño mío» y «Canción de otoño en Castilla») que hasta ahora no se habían armonizado nunca y que completan el número de quince, tal y como aparece en la edición de 1986 de las Obras Completas de Lorca.

Al preguntarle cuáles cree él que fueron los criterios que siguió Lorca al recopilar las canciones, tampoco supo darme una contestación taxativa.

Lo cierto es que los textos son procedentes de canciones populares, a veces con marcadas diferencias entre los recogidos por Lorca y los cantados en diferentes partes de España, con dos excepciones: el «Zorongo» y la última estrofa de «La Tarara». En estos casos el origen lorquiano es inconfundible, tal y como Fdez. Montesinos me comentó.

Más adelante, al tratar cada una de las canciones detalladamente volveré a este tema.

También le comenté a Fernandez Montesinos la vinculación que se atribuye, casi de forma refleja, a la obra de Lorca con un andalucismo que en muchos casos no pasa de un pintoresquismo superficial. Me alegró oír al sobrino de Lorca explicarme el disgusto que le produce la asociación casi automática del nombre de Lorca y la pandereta.

Es fácil caer en lo antedicho, más aún teniendo en cuenta el origen andaluz del escritor, pero lo cierto es que muchas de las canciones que Federico escuchó en su niñez son muy antiguas, y el carácter típicamente andaluz en ellas hay que redefinirlo.

Además, a lo largo de sus conferencias citaba y aún tocaba continuamente obras recogidas en el Cancionero Popular español, de Felipe Pedrell, (procedentes del folklore gallego :»Estando cosendo», «Campos de Bastabales», Extremadura :una canción de cuna de Badajoz), o en el Cancionero de Dámaso Ledesma, de la provincia de Salamanca, en el Cancionero de Olmeda, de la provincia de Burgos, o en el cancionero de Eduardo M. Torner, de Asturias.

Es decir, que aparte del Cancionero andaluz, de Eduardo Ocón, conocía muy bien los cancioneros de otras regiones españolas, incluidos los de la lírica tradicional castellana, como el Cancionero de Palacio, o el de Usala, que utilizó a la hora de representar obras dramáticas del teatro clásico con su compañía «La Barraca».

Su repertorio favorito estaba, pues, no sólo integrado por canciones po-



pulares andaluzas, sino por muchas otras procedentes de Asturias, Zamora, Segovia y otras regiones de España.

LORCA, LA GENERACIÓN DE LA REPUBLICA Y LA GUITARRA.

Es una pena que, al igual que ocurre muchas, demasiadas veces, con la música de Falla, la obra de Lorca se asocie exclusivamente a un exotismo de aire andaluz, retardadamente romántico, olvidándose que los dos artistas vivieron en pleno siglo XX y conocían perfectamente las corrientes artísticas de su tiempo.

Prueba de ello es la intensísima relación de Federico con los músicos de la generación del 27, particularmente desde su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, núcleo importantísimo de la vida cultural y artística española hasta la guerra civil.

Entre estos músicos, Lorca tuvo muchos contactos especialmente con Ernesto Halffter, Roberto Gerhard, Gustavo Pittaluga y Adolfo Salazar, aparte, naturalmente, de Falla, a quien desde que conoció en 1920, veneró en sobremanera, además de organizar con él en 1922 en Granada el Concurso de Cante Jondo, o montar con él un teatro musical para niños con la obra titulada «La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón», donde Falla mismo tocó el piano.

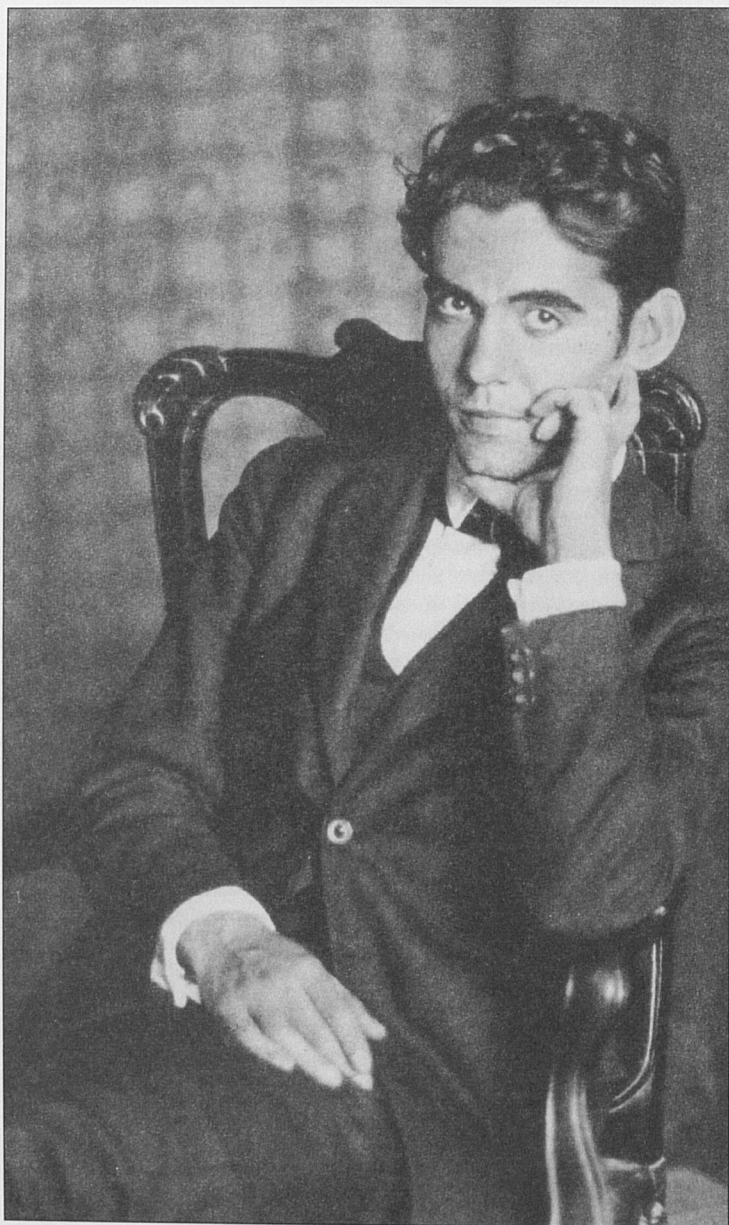
Este hecho lo he tenido muy en cuenta a la hora de realizar las armonizaciones de las canciones.

Teniendo en cuenta la opinión que ya expresé hace años al iniciar mi serie para guitarra «Música Ibérica», la obra de Lorca requiere ser desmitificada y liberada del elemento exótico y retardadamente romántico el cual, aunque fuera de España surge un efecto inmediato, pintoresco, superficial, de pandereta, es perjudicial y exasperante en extremo a la hora de valorar adecuadamente su obra. Repito: el siglo que acabamos de dejar es el XX, no el XIX.

El cariño de Lorca por la guitarra lo describe una carta de 1921, en la que cuenta fascinado las enseñanzas de dos gitanos, el Lombardo y Frasquito er de la Fuente, quienes le enseñaron a acompañar fandangos, peteneras, y el cante de los gitanos: tarantas, bulerías y romeras. En su Poema del Cante Jondo (1921) tiene poemas dedicados a varias de estas formas musicales (Petenera, Siguiriya, Soleá), que describe de forma increíble, así como a la guitarra.

Su amistad con Regino Sainz de la Maza también se refleja en los dos poemas que le dedicó, en 1923, «Adivinanza de la guitarra» (con su legendaria comparación a un Polifemo de oro) y «Guitarra». Ambos escritos en una cuartilla con el membrete de la Granja del Henar, el famoso café de los intelectuales de los años 20.

La relación de Regino Sainz de la Maza con Falla y todos los compositores de la generación de la República, tanto del grupo de Madrid como del de Barcelona, es de una importancia vital para comprender el desarrollo de la guitarra a lo largo de la primera mitad del s.XX. Muchos de estos compositores dedicaron obras originales a Regino que, debido a la irrupción de la guerra civil



Federico García Lorca recogió el cancionero popular directamente del pueblo, al crecer en un medio rural; entre sirvientes, criadas y convecinos de su Fuentevaqueros natal, en la provincia de Granada



con la posterior dictadura de Franco y el exilio de muchos de ellos, tardaron bastante tiempo en ver la luz o se perdieron. Pero este es un capítulo hasta ahora muy poco documentado que trato aparte en la colección de música que dirijo, titulada «La guitarra en la Generación del 27: la herencia de Manuel de Falla» (Chanterelle).

Me parece muy natural, por todo ello, buscar un acompañamiento en la guitarra a esas canciones que Lorca recogió.

Por mi parte, he tenido la suerte de trabajar estas piezas con Teresa Berganza, una de las cantantes que más fiel y profundamente expresa en sus interpretaciones el contenido de las mismas. Los conciertos que dimos juntos me sirvieron al mismo tiempo para valorar su calibre y aprender a darle el sentido adecuado a través de las armonizaciones. Su legendaria grabación con Narciso Yepes fue también objeto de conversación, y algunas ideas suyas también las he transcrito al papel pautado, cosa que él no hizo.

LAS CANCIONES.

Todo ello me ha llevado a considerar diferentes parámetros a la hora de arreglar estas canciones: 1/ El elemento andaluz, presente pero sin la crudeza (y pureza) del flamenco, o sea, un elemento andaluz antiguo, entroncando con otros procedentes de Cancioneros de diferentes regiones españolas 2/ los cancioneros de la lírica medieval española, y 3/ las influencias que pueden resultar del ambiente musical e intelectual que vivió Lorca.

El primer elemento, el andaluz, aparece claramente en «**El café de Chinitas**» con su ritmo de petenera alternando los compases de 6/8 y 3/4 y la cadencia andaluza sobre Mi (Lam - Sol - Fa - Mi). Parece que se trata de una petenera antigua de Málaga. El origen de la Petenera es un enigma, aunque en círculos flamencos se vincula a una cantaora que llevaba ese sobrenombre y tenía fama de mujer fatal. Es por ello que entre los gitanos a menudo esta forma tiene fama de acarrear mala suerte y por ello no la cantan jamás.

En el caso del Café de Chinitas, en cambio, al texto no se le puede atribuir ningún mal augurio, al tratarse de una anécdota del famoso torero Francisco Montes, «Paquiro», en la que se mide en rivalidad con un «germano» (pequeño delincuente) y sale airoso como torero de renombre.

En las «**Sevillanas del s.XVIII**» contrasta su ritmo simplificado en relación al de las de épocas posteriores. Pese a la estrecha vinculación de su nombre con la ciudad andaluza, la Sevillana como forma musical se basa en la Seguidilla manchega, y constituye el arquetipo de música folclórica aflamencada (en las Sevillanas no se usan cadencias flamencas, como también ocurre a veces con otros palos flamencos). En el siglo XIX se llamaban aún Seguidillas sevillanas, llamándose luego simplemente Sevillanas, que es el nombre que Lorca utiliza, añadiendo del siglo XVIII.

La tonalidad de la versión publicada con piano (1961) de Si bemol Mayor la he transcrito en esta edición a Do Mayor.



«**La Tarara**» tiene raigambre andaluza evidente desde el s.XIX, sobre todo en celebraciones navideñas populares, con una forma que se podría clasificar de tanguillos acompañando sus estrofas. Debido a ello la forma de Tanguillos se puede incluir en la música flamenca dentro de los Estilos Festeros de compás binario, y que no usa cadencias andaluzas (como la Zambra, Garrotín, Rumba o Colombiana: éstos dos últimos clasificados entre los «cantes de ida y vuelta») y está muy específicamente ligada a la provincia de Cádiz (no se olvide la fama que tiene el Carnaval de esta ciudad). Hay que destacar que el texto de la última estrofa de esta canción es original de Lorca.

En la «**Nana de Sevilla**» el carácter andaluz viene fuertemente marcado por su línea melódica y la cadencia sobre Mi (Lam -Sol -Fa -Mi), no como en el caso de «**Duérmete, niño mío**», a la cual, aunque evidentemente se trata de una canción de cuna (el manuscrito original, me escribe Fdez. Montesinos, se encuentra en el Museo Gregorio Prieto, conocido pintor manchego, de Valdepeñas, Ciudad Real) no le adjudicaría los mismos orígenes.

La melodía, además, es corta y está basada armónicamente en Sol Menor en su primera parte y en Si bemol Mayor en su segunda. El motivo característico con el intervalo de tercera menor con la apoyatura descendente de medio tono no se puede catalogar tampoco de inconfundiblemente andaluz.

Hay que decir que este canto es de temática universal, la canción de cuna, y dentro del folclore andaluz se le aplican muchos palos flamencos. Es por ello que como forma musical puede ser muy diferente, siendo su acompañamiento el de guitarra, muy leve, o muy frecuentemente sin él, cantándose a palo seco.

En este sentido, y volviendo otra vez a la «**Nana de Sevilla**», me he decidido a realizar una segunda versión por la siguiente razón: en la primera transcripción del acompañamiento originario de piano los cambios de compás no obedecen a una estructura rítmica evidente, que sin embargo sí está presente.

Al cambiar la métrica de la canción ciñéndola al compás de doce tiempos propio del flamenco (3 -3 -2 -2 -2) alternando los compases de 3/8 y 2/8 aparece esa estructura de forma mucho más clara y regular. Al mismo tiempo aparecen acentos y formas rítmicas muy interesantes.

Además de estas canciones, Federico de Onís (Revista Hispánica moderna, VI, 3-4, Julio y octubre de 1940, pág.369-371) atribuye también un origen arraigado en el folclore andaluz a «**Los cuatro muleros**», que junto con «Anda Jaleo» fueron piezas claves del cancionero popular de la República durante la guerra civil, con los textos cambiados y hechos alusivos a la contienda, y a «**Los reyes de la Baraja**», que curiosamente en los «Cantares» armonizados por Roberto Gerhard, con quien Lorca tuvo mucho contacto, la misma canción se llama «Las reinas de la Baraja» (el cambio de sexo de los protagonistas no me lo explico..).

En este punto debo decir que el origen andaluz atribuido a estas dos canciones no lo puedo refrendar desde el punto de vista musicológico: en ellas no se usan las cadencias típicas ni tampoco aparecen frases o figuras rítmicas que puedan inducir a ello.

Quiero hacer en este sentido hincapié en que todos los Cantes Graves de ritmo ternario usan cadencias andaluzas; y entre los Cantes Festeros de



este tipo sólo algunas Bulerías, Alegrías, Cantiñas, además de las Sevillanas, usan cadencias «normales»: en el caso de Los cuatro Muleros o Los Reyes de la Baraja no se aprecia ningún ritmo parecido a los palos citados.

En cualquier caso, tanto el texto de «**Los cuatro muleros**» como el de «**Los reyes de la baraja**» hace acepción a declaraciones amorosas llenas de gracia y dulzura. En el primer caso, reafirmando al propio marido como la elección adecuada entre los cuatro muleros; en el segundo, curiosamente también la elección es entre cuatro, los reyes de la baraja, aunque parece que no fue tan feliz esa elección, al arrepentirse ella de haberle querido tanto...

La levedad y falta de dramatismo de los textos se ven refrendados por la música, ligera, sin complicaciones. Como rezaba uno de los principios que seguían los músicos de la generación de Lorca: sin contaminaciones filosóficas.

La canción «**Anda Jaleo**», al margen de las acepciones políticas que se le atribuyeron, se ha interpretado a menudo en forma de Bulería acentuando su carácter flamenco. Lo cierto es que, dentro de los Estilos Festeros, a los que también pertenece la Bulería, se cuenta también el Jaleo extremeño, de métrica muy parecida. Muy posiblemente los gitanos que crearon los tangos extremeños propiciaron su estilo festero propio, creando los Jaleos.

Por esta razón he realizado una segunda versión de esta pieza estructurándola en tiempo de Bulerías, eligiendo la alternancia de los compases de 3/8 y 2/8 (en lugar de los de 6/8 y 3/4) para la transcripción del compás de doce tiempos y reforzar así su carácter.

En este caso además aparece la Cadencia andaluza, un tanto atípica, sobre Re (Solm - Fa - Mi - Re).

Otras dos canciones aquí recopiladas, el «Romance de los pelegritinos» y «Los mozos de Monleón» aparecen en el Cancionero de Ledesma, de la provincia de Salamanca. En el caso de «**Los mozos de Monleón**» el origen castellano está claro (Monleón: municipio de la provincia de Salamanca, 147 habitantes.), contando la canción la desventura de Manuel Sanchez Mejías, cogido y matado por un toro en una corrida. Atribuir a esta pieza un carácter de Romance no sería, bajo mi punto de vista, demasiado inadecuado.

Está escrita la canción en Fa Mayor, y es interesante destacar el intercambio entre el II y el IV grados de la cadencia, que conduce al fragmento cargado de tensión Sol Menor - La Mayor (correspondiente al texto Ay, ay..., en que se cita premonitoriamente el desenlace trágico del romance).

Ateniéndome a las consideraciones de Adolfo Salazar (Diario El Sol, Madrid, 13.3.1931) en cambio, el «**Romance de los pelegritinos**» procede de Granada, y se alude a la procedencia andaluza de los protagonistas, dos primos que se quieren casar y van a Roma a obtener la dispensa papal.

Salazar describe también las diferencias de los textos que aparecen en el Cancionero y los recogidos por Lorca, que le dan un sentido mucho más popular. Por otro lado, la variante en tono menor (Sol Menor, al inicio Sol Mayor) en el centro del romance es quizás un testimonio de arte cultista, no estrictamente popular, que se daba frecuentemente en las canciones de fines del XVIII y principios de XIX.



Hay que destacar que la melodía de esta canción la usa Manuel de Falla en la sexta de sus «Canciones Populares» con un texto totalmente diferente.

Teniendo esto en cuenta, el Romance se podría incluir dentro de los cantos derivados del folklore andaluz, y entre ellos, dentro de los llamados Estilos Primitivos. En este aspecto, el Romance se puede considerar nexo entre el cante jondo que nacía y el acervo musical preexistente. No en vano se han detectado fragmentos casi íntegros de antiguos romances castellanos en cantos ya estrictamente jondos.

Cuando a partir del s. XVIII los romances populares entraron en decadencia, los gitanos los conservaron en sus círculos familiares, dándoles poco a poco, en sus fiestas y reuniones domésticas, el acento propio que después caracterizará al flamenco.

Al principio se cantaban sin acompañamiento, como todos los cantes primitivos andaluces, siendo ya a partir del primer tercio del XIX acompañados.

Abundando en la forma de «**Romance**» que estamos viendo, que como forma se trata en sus orígenes de una composición poética, de carácter épico, que consta en su mayoría de versos de ocho sílabas, debo destacar su difusión oral, durante los siglos XIV y XV. Esta difusión oral de sus textos nos puede aclarar en gran medida la incertidumbre a la hora de buscar la procedencia de muchas canciones las cuales, al irse transmitiendo de boca en boca, fueron reduciéndose paulatinamente a los pasajes más llamativos, que se iban repitiendo, dando origen a los romances juglarescos.

Es por este motivo que existieron constantes cambios y multitud de textos aplicables al mismo romance (por ejemplo, Menéndez Pidal llegó a encontrar unas 1000 (!) versiones diferentes del Romance de Gerinaldo).

Ya a partir del siglo XVI los literatos incluyeron en sus crónicas los textos, y a través de la imprenta se publicaron y fueron coleccionando.

Por su parte, el texto del otro Romance que aparece entre las canciones, el «**Romance de Don Boyso**», es claramente medieval. La historia de Don Boyso quien, yéndose a buscar «amiga» encuentra a una moza que resulta ser su hermana, después de haber creído que era mora o judía y ser en verdad cristiana e hija del rey. Esta canción es la que mejor encaja en los orígenes del romance que acabamos de ver, y su línea melódica remarca su carácter medieval.

En este caso el desarrollo cadencial es muy interesante: el acorde de La Mayor se presenta claramente como «Tónica andaluza» a través de la progresión Rem - (C) - Solm - La M. Se podría intercambiar armónicamente el acorde de Sol Menor con el de Si bemol Mayor y así obtenemos la cadencia típica Rem - DoM - Sib - LaM.

Ello evidencia la procedencia antigua de estas formas cadenciales, como también se pueden observar en algunos de los vihuelistas del s.XVI y en la guitarra barroca del s.XVII (Gaspar Sanz).

La difusión oral pues, juega un papel importantísimo en la transmisión de las canciones populares de todas las épocas. Aún cuando a partir del XVI a través de la impresión de los textos, éstos se pudieron fijar y coleccionar, la voz popular ha ido siempre añadiendo y variando sus versiones, cruzando fronteras,



haciendo propias canciones que en su inicio arrancaron de muy lejos.

De ahí la similitud de melodías y la diferencia de los textos de muchas de ellas.

Entroncando con los orígenes del Romance anteriormente expuestos quisiera esquematizar a continuación los Cancioneros de la lírica medieval española para dar a entender mejor la procedencia de algunas de las canciones que aparecen y, en general, hacer hincapié en el conocimiento profundo que Lorca tenía de ellos. Dentro de la lírica medieval española distinguimos:

a/ la Lírica Arábigo-Andaluza, de carácter anónimo y origen popular urbano. Aquí se encuentran el Zéjel, una forma de canción popular muy difundida por el mundo islámico de lengua árabe, y la Mwasaja (Muwasaha), también para ser cantada, de proyección cortesana.

El caso de «**Las morillas de Jaén**» se trata de un zéjel, parece que del s.XV. La canción nos relata el enamoramiento de un caballero de Axa, Fátima y Marién, tres muchachas moras las cuales, al ser preguntadas por él acerca de su origen, se reconocen como cristianas que eran (tiempo pasado) moras en la ciudad de Jaén. Es interesante reconocer en esta canción, al igual que en el Romance de Don Boyso, el equívoco inicial por parte del enamorado al creer de religión extraña a las mozas objeto de su amor, y la consiguiente sensación de alivio, de liberación, al saber de su confesión (conversión) cristiana.

También como en el anterior Romance, es de destacar en esta canción el desarrollo armónico sobre la cadencia andaluza Rem -C - Sib - LaM, en este caso aún de forma más clara.

Desde el punto de vista rítmico debo decir que la elección del compás de 6/8 no me parece demasiado adecuada en relación al texto cantado, sobre todo al inicio del tema. En la praxis interpretativa se canta en 3/4, de forma que el desarrollo 6/8 / 4/4 / 2/4 (Texto: tres morillas me enamoran en Jaén...) se podría sustituir solamente con el compás de 3/4.

En cualquier caso, me he decidido a dejarlo como aparece en la versión publicada con piano (1961), ya que puede ser muy interesante ocuparse más a fondo con esta figura rítmica.

b/ la Lírica Gallego-Portuguesa, cuyos autores procedían de diferentes clases sociales, con sus Cantigas (de amor, de amigo, de escarnio y maldecir), recopiladas en el s.XIII en el Cancionero de Ajuda, Cancionero de la Vaticana, Cancionero de Colocci-Brancutti.

c/ la Lírica Tradicional Castellana, con sus Villancicos. Recogida en los cuatro cancioneros : Cancionero General de Palacio, Cancionero Herberay, Cancionero de Upsala y Cancionero de la Colombina.

Según A. Salazar, Lorca atribuía «**Las tres Hojas**» (el poeta llamaba la canción «Las tres hojuelas») a un Villancico popular del s.XIX que parece proveniente de la sierra de Málaga. Si se tratara de esta forma, según lo que acabamos de ver, la procedencia de la sierra de Málaga no estaría concorde con el carácter castellano original de los villancicos, de temática diversa; si, en cambio, lo fijáramos en un origen andaluz o flamenco, los villancicos están ligados en la mayoría de los casos a la Navidad, y el texto de «Las tres hojas» no tiene nada que ver con ella.



El guitarrista y musicólogo valenciano , residente en Austria, Rafael Catalá, autor de este artículo.



Es por ello que muy posiblemente Lorca hablara de «Villancico» en su sentido de canto popular, de canción corta de carácter fragmentario con un sentido muchas veces misterioso, y no considerándolo en su acepción estricta de forma de canción navideña. El texto de «Las tres hojas» está de acuerdo con ese «misterio»: las hojas de la verbena, del perejil, de la lechuga, y el amante enfermo, con calentura además, ay qué pena, y por eso ella no puede ir. (¿a dónde?). La picaresca del texto y la alegría contenida de la música delatan un estado de ánimo que no es precisamente de tristeza o preocupación acerca de la enfermedad del amante, yo diría más bien de fastidio...

Además, en su forma flamenca, al villancico le ocurre como a la Nana, que se le aplican muchos palos diferentes: Bulerías sobre todo, aunque los Campanilleros fueron en su origen cante tradicional navideño; hay también Fandangos, Soleares, etc, de temática navideña.

En la versión publicada con acompañamiento de piano la canción está escrita en Fa Mayor. En mi edición la he bajado a Mi Mayor para llevar así la voz de Mezzo y el acompañamiento de guitarra a registros y posibilidades técnicas más adecuadas.

La cadencia andaluza aquí no aparece; desde el punto de vista rítmico en cambio, podría ser interesante integrar el compás de 3/8 de la canción en la forma de la Bulería (1 - 2 - 3 - 1 - 2 - 3 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2).

En el caso del «Zorongo» se trata de un baile popular de fines del XVIII y del XIX, y no de una canción, como en los casos anteriores. Tampoco se le puede atribuir un origen propiamente flamenco, sino parece que procede de América.

Y a pesar de ello aparece en esta pieza claramente la cadencia andaluza sobre Mi (Lam - SolM - FaM - Mi), donde se aprecia especialmente la función de Dominante del acorde de Fa Mayor, sobre todo en la última parte de la canción.

La forma de Bulería antes citada la he reproducido aquí de manera expresa, reconocible en el movimiento de las corcheas en el ámbito de dos compases de 3/4 (doce tiempos en total).

Es de destacar, como he referido anteriormente, que el texto es el único original de García Lorca, junto con la última estrofa de «La Tarara». Inconfundible.

Por último, la «**Canción de otoño en Castilla**», cuyo manuscrito (en donde solo aparece la línea melódica, si ningún tipo de armonización) me hizo llegar muy amablemente Fdez. Montesinos, es un ejemplo de canción corta, fresca, donde, en su volatilidad, los árboles y el viento encuentran comparación con el pensamiento de los enamorados, a quienes arrastra hacia las ausencias propias de su estado. Esta canción la he transcrito en la misma tonalidad que aparece en el manuscrito, Sol Menor, y la usó Lorca en el montaje de su obra de teatro «La Zapatera prodigiosa» en 1933, en Argentina, para el fin de fiesta, junto con los «Cuatro muleros» y el «Romance de los pelegritos».



LOS ARREGLOS.

Respecto a las influencias del ambiente intelectual en que vivió Lorca, he querido hacer referencia en mis armonizaciones a sus relaciones con Falla y los músicos de la generación del 27, sobre todo a partir de su estancia en la Residencia de Estudiantes, a sus relaciones con Salvador Dalí, Luis Buñuel (delicioso el poema en el que Lorca describe su cabeza) y con tantos otros artistas e intelectuales que estaban creando la vanguardia de su tiempo.

Por descontado, hacer referencia al caldo de cultivo de los años 20, del que surgieron corrientes como el surrealismo en pintura y cine, el trabajo conjunto con muchos compositores poniendo música a películas que luego se convirtieron en puntos de referencia en la historia del séptimo arte, la búsqueda de un lenguaje propio de la música española, en su declaración antiromántica (el Romanticismo es una corriente que, por otra parte, bajo mi punto de vista nunca hubiera podido nacer en España por cuestiones que ocuparían mucho espacio en aclarar) y dependiendo fuertemente de París; - intentar plasmar todo ello en las armonizaciones de unas canciones populares es poco menos que imposible.

Aún así insisto en que este hecho se tenga en cuenta, como lo he hecho yo, sin perder de vista naturalmente el origen y carácter popular de esas canciones: los caracteres andaluces del **Café de Chinitas**, las **Sevillanas**, la **Tarara**, el **Anda, jaleo**; las dos canciones de cuna, de temática universal y tratamiento diferente en el caso de la **Nana de Sevilla y Duérmete, niño mío**; la picaresca y dulce ironía de **Los cuatro muleros, Los reyes de la baraja y Las tres hojas** (de supuesto, y bajo mi punto de vista, de discutible origen andaluz los dos primeros); los dos Romances, el de **Los Pelegrinitos** y el **Romance de don Boyso**, éste último, junto con **Las morillas de Jaén** de inconfundible carácter medieval; Romance castellano antiguo también atribuible a **Los mozos de Monleón**; la **Canción de otoño en Castilla** con su frescura y el carácter de danza del **Zorongo**.

En general he respetado todos los textos originales recogidos, aunque basándome en mi trabajo con Teresa Berganza y nuestra versión, he reducido de cuatro a tres estrofas los correspondientes a El Café de Chinitas y Los cuatro muleros (la estrofa suprimida aparece por ello entre paréntesis). La relación entre la duración de los textos y su correspondencia con la duración musical pienso que aconseja esta reducción.

No es el caso del Romance de don Boyso, Los mozos de Monleón y Los Pelegrinitos, donde los textos son largos pero que hay que respetar en su totalidad dado su carácter narrativo.

En Las morillas de Jaén me propuso Berganza repetir el estribillo, al igual que la última estrofa en el Zorongo, lo cual pienso en ambos casos que equilibra mucho la interpretación.

En Duérmete, niño mío, hago repetir la primera mitad del texto dada su cortedad y para contrastar más con el desenlace.



Las canciones las he arreglado para guitarra y voz de Mezzosoprano, que es la original y la que se adecuaba mejor al carácter de estas canciones. Respecto a las tonalidades originales, si es que se puede hablar de ellas en el caso de la música popular, he realizado en tres canciones (Sevillanas del s.XVIII, Los cuatro muleros y Las tres hojas) pequeñas variaciones de intervalo de segunda que reafirman más el carácter de «Mezzo» de la voz y simplifican el acompañamiento de guitarra.

Los dibujos rítmicos los he respetado estrictamente, excepto en El Café de Chinitas, donde he reducido los pares de compases de 3/8 que aparecen en la versión publicada con piano a uno de 6/8 alternando con el de 3/4 (como es el caso de las peteneras). Aparte de ello realizo ciertas consideraciones críticas proponiendo soluciones que se pueden aceptar...o no.

Las armonías las he «abierto» sin que por ello sufriera el carácter popular de la melodía, en algunos casos incluso me he tomado licencias amplias.

El orden de aparición de las canciones en esta edición no tiene por qué ser el mismo a la hora de ejecutarlas (el número a interpretar también puede ser variable). El equilibrio en la sucesión de las canciones a la hora de llevarlas a la práctica deben decidirlo, bajo mi punto de vista, los intérpretes.

Las introducciones instrumentales de algunas canciones son originales mías, adecuadas al instrumento que Lorca siempre admiró y el que, huyendo de todo tipo de clichés y pintoresquismos, quizás puede definir mejor con sus matices y posibilidades sonoras el carácter de la música popular española.

Son poemas de gente oprimida hasta lo último, donde se estruja y
aprieta la ^{masa densa} ~~masa~~ más densa substancia lírica de España, gente libre, creadora y
honestísima casi siempre.

-Son poemas de gente oprimida hasta lo último, donde se estruja
aprieta la más densa substancia lírica de España, gente libre, creadora
honestísima casi siempre.

Autógrafo de García Lorca, sobre las coplas populares andaluzas.
(De "Cuadernillo de Coplas Populares", editado por el Patronato Federico
García Lorca de la Diputación Provincial de Granada - Casa-Museo F.G.L.,
Fuente Vaqueros - Granada, 1994).



Escena de «Rinconete y Cortadillo», según el ballet de Javier Latorre. Los protagonistas son interpretados, con gran acierto, por los bailarines Daniel Navarro y Nacho Blanco.



«RINCONETE Y CORTADILLO», COMEDIA FLAMENCA DEL SIGLO XXI

«COMEDIA» Y «FLAMENCO», ¿ASONANCIA O CONSONANCIA?

MARIA TERESA FERNÁNDEZ GARCÍA
UNIVERSIDAD DE AVIÑÓN (FRANCIA)

*(...) Dionos ejemplo Aristides retórico, / porque quiere que el cómico
lenguaje / sea puro, claro, fácil, y aún añade / que se tome del uso de
la gente.*

Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer Comedias*

*(...) creo que esta obra ha conseguido no ser ridícula en ningún
momento. Puedes llamarla zafia y puedes decir que hay humor fácil,
de lo cual estoy orgulloso porque el humor fácil es el que llega a todo el
público. Y aquí no estamos hablando de lumbreras que llenen teatros.*

Javier Latorre, coreógrafo de *Rinconete y Cortadillo*

Estuve viendo, en Aviñón, Francia, en donde vivo, el ballet flamenco *Car-men*, con coreografía del recordado Antonio Gades. Precioso y emocionante. Y mira por donde la gente con la que iba, comentan que lo que más les ha gustado es la escena en que se parodia una fiesta flamenca, con la corrida de toros y demás: la parte más alegre, la cómica. ¡Pero bueno!, me pregunto, ¿son estos los mismos individuos que hace poco se rompían las manos aplaudiendo a un grupo de bailarines franceses que no pararon de darse tortazos, patadas, puñetazos, en una coreografía de danza contemporánea de las que estamos acostumbrados a ver por estos lares últimamente?

¿Se estaría echando de menos el lado festivo del flamenco? Si no fuera porque estas personas son aficionados y bastante entendidos casi me mosqueo con lo de la «España de pandereta», que yo soy muy chovinista para estas cosas.

Bromas aparte, este incidente me hizo reflexionar en algo que me llama mucho la atención: lo escaso que anda el elemento cómico en los grandes espectáculos contemporáneos, y por supuesto en el flamenco. Con lo bien que se siente uno riéndose de esos seres que gesticulan en el escenario, que caen mil veces en la misma trampa, que reaccionan de manera poco intelectual y elegante.



Esta escasez de comicidad sostiene el tema principal de mi tesina, que titulé «*Rinconete y Cortadillo* de Javier Latorre. Una comedia flamenca del siglo XXI». En ella me planteo la originalidad de dicho ballet dentro del panorama flamenco contemporáneo. ¿Por qué Javier Latorre y Raúl Comba, guionista, necesitan expresarse en clave de comedia? Aquí les presento algunos pasajes:

En una conversación con Raúl Comba, en el verano de 2005, éste nos explicaba que la novela *Rinconete y Cortadillo* le había llamado la atención desde muy joven, a causa de sus héroes, de cómo se las apañan para vivir sin trabajar. En torno a la semejanza que para él existe entre flamencos y pícaros nos decía:

Los flamencos de hoy son los pícaros del siglo XX. Los profesionales del flamenco, tanto los gitanos como los payos, viven al día, disfrutan todo lo que pueden (...). Uno de los errores de Lorca en el 22 era creer que el flamenco es cosa del pueblo, y no, es de gente que se emancipa del trabajo, corriendo con los riesgos. La primera premisa del pícaro es vivir sin trabajar.

Muchos flamencos no le dan importancia a lo que hacen, que es un verdadero oficio y un arte, no le dan valor, tienen la gracia y eso les basta.

De ahí me vino la idea de conectar esa forma de ser con *Rinconete y Cortadillo*. Esa novela me ha gustado desde siempre por los valores que contiene, por ser un retrato social de la España de la época y un canto a la amistad.

Hablando de cómo la idea inicial se convirtió en un proyecto que compartía con Javier Latorre, nos decía lo siguiente:

Desde el principio, mi idea era hacer un ballet flamenco que fuera como un espejo en el que los flamencos se pudieran reconocer desde una mirada nueva y un ángulo real. Es el gremio con más sentido del humor. Javier estaba convencido de que el flamenco también se puede estructurar en clave de comedia.

Hice dos intentos «inocentes» hasta que conocí a Javier, que encarna el prototipo de flamenco con talento y que tiene un gran sentido del humor. Él es de los flamencos leídos y cultos, es un gran conocedor de la música contemporánea. En *Rinconete y Cortadillo* se hace una reivindicación de esa gente ecléctica y entendida que existe en el mundo del flamenco. (...)

En entrevista con Silvia Calado Olivo¹, Javier Latorre hablando de su obra *Rinconete y Cortadillo*, responde así a la pregunta de la periodista:

¹ «El idioma del arte es un Esperanto para los artistas, con las ideas nos entendemos», Córdoba, julio, 2002.

www.flamencoworld.com/artists/javierdelatorre/elatorr.htm



-¿En qué criterios fundamentas la etiqueta acuñada para «Rinconete y Cortadillo»? (se refiere al neologismo «comedia flamenca» que utiliza el coreógrafo para definir a su obra)

-Más que una etiqueta es una forma de definirlo y una forma de diferenciarlo de lo que se ha hecho hasta ahora. Históricamente, en el flamenco sólo se han contado historias trágicas, de amores imposibles, de cuernos, de puñalás, de sangre y de malos rollos. Y, si por el contrario, analizas a la gente que compone el flamenco, creo que somos uno de los gremios con más vis cómica y más sentido del humor de todas las disciplinas del teatro. Era incongruente que [el tema humorístico] no se hubiera tocado casi nunca, tan sólo algunos esbozos, pero no de modo tan ambicioso en cuanto a duración y argumento. Hay ejemplos como el de Cristina Hoyos en «Arsa y toma», donde ya hizo un apunte de lo que podía ser parodiar el flamenco o en «El sombrero de tres picos», que contiene algún apunte muy naíf; y yo mismo lo he hecho en algunas de mis obras, con apuntes más que humorísticos, sarcásticos o irónicos. Era una cuenta pendiente porque estaba harto de ver que los flamencos solamente son cómicos cuando salen del escenario.

Javier Latorre decide pues lanzarse en la aventura de hacer reír al público, durante toda la duración de un ballet flamenco. La primera dificultad con la que se topa es la de convencer a los artistas que van a interpretar a los personajes de la novela ejemplar. Raúl Comba nos comentaba que no resultó muy difícil dada la complicidad que existía entre la mayoría de los artistas y con el coreógrafo, al que le dieron un voto de confianza. Que eso de vestirse con trapos rotos no es del gusto flamenco.

La segunda era la de encontrar el lenguaje coreográfico adecuado para expresar la comicidad del argumento. Este punto lo tenía más difícil pues los hallazgos interpretativos de las últimas décadas han girado sobretodo en torno a la expresión actoral y coreográfica de sentimientos y actitudes trágicas. El coreógrafo habla en el citado artículo de cuáles fueron las fuentes en las que buscó los elementos interpretativos cómicos para su obra:

Para contar algo cómico tienes que buscar otros argumentos y otros recursos. La música ayuda mucho (...) tanto la música de Mauricio como la de Juan Carlos me han apretado las tuercas para buscar la coreografía, igual que los cuadros de Abraham Lacalle (...) hemos conseguido una unidad de lenguaje que ha tenido que ser enriquecida en la coreografía con recursos nuevos. (...)

La obra tiene efectos sonoros al uso de Benny Hill, del cine mudo, pues todo lo que potencie la hilaridad está presente... tomamos motivos de todo tipo de historias: desde las chirigotas de Cádiz a Les Luthiers, pasando por los Morancos o Chaplin. Todo lo que pueda hacer reír ha sido usado.



Buscando antecedentes para la comedia de Latorre, nos remontamos en nuestro estudio hasta la época de los cafés cantantes, pero en cuanto a envergadura de espectáculos tenemos que remitirnos a las obras flamencas más relevantes, que se crean a partir de las décadas de los 70 y 80, tras la consolidación del género de la danza teatro flamenca. Estudiando los argumentos de estas obras maestras podemos plantearnos la siguiente pregunta: ¿Puede rimar «comedia» con «flamenco»?

En los espectáculos que tomamos como ejemplos en nuestro estudio son legión los de argumento trágico: *Bodas de sangre*, *Carmen*, *Yerma*, *Medea*, *Quejío*, *Salomé*, *Fuenteovejuna*, *La casa de Bernarda Alba*, etc. o los de temática gitana, *Camelamos naquerar*, *Los Tarantos*, *Amargo*, *Pasión gitana*, etc.

Hemos encontrado pocos ejemplos de obras en que la comicidad sea el hilo conductor del argumento de un espectáculo de ballet flamenco. Podemos citar *Arsa y toma* de Cristina Hoyos en el que la artista hace una parodia de lo que era el flamenco para turistas durante los años de la dictadura. Como tuvimos la suerte de presenciarlo en la presentación que se hizo en Avignon, podemos decir que, efectivamente, fue una sorpresa agradable y hermosa, tanto por el vestuario y la puesta en escena que acentuaban la alegría que se quería transmitir con los bailes, como por la modernidad del planteamiento argumental, que salía de los montajes trágicos o de temática racial. Sin embargo, no se puede considerar que este espectáculo sea cómico. Su originalidad estaría más bien en que la alegría de la fiesta dure todo el espectáculo y sea el tema que lo estructure. En la coreografía prevalece la idea de parodiar un tipo de espectáculo flamenco que marcó su época y la visión que de España tienen todavía muchos extranjeros, desgraciadamente.

Manuel Ríos Ruiz, en un artículo titulado «En torno a las últimas tendencias del flamenco»² comenta un espectáculo al que tal vez si se le podría calificar de cómico:

(...) 'Secret Aria', de Cecile François, en la que se ha querido conjugar un humor a lo chirigota gaditana y la ortodoxia flamenca. Las bailaoras y cantaoras aparecen en escena tecleando a compás flamenco máquinas de escribir y se van sucediendo los efectos cómicos a través de los cantos y se intercalan los bailes en el argumento (...) con buena vis teatral y momentos de baile lucidos por algunas de las bailaoras, en el contexto de esta especie de sainete sin más trascendencia.

El hecho de que el flamencólogo califique a este espectáculo de «especie de sainete» nos puede plantear dos interrogantes, el de si lo dice porque el montaje dejaba que desear en cuanto a calidad o porque el tratamiento cómi-

² Ríos Ruiz Manuel, «En torno a las últimas tendencias del flamenco». Revista de Flamencología, nº 6. Semestre II, 1997. Edita Cátedra de Flamencología y Estudios Folkloricos Andaluces de Jerez.



co del argumento no ha sido de su agrado. Lo más probable es que se pueda contestar positivamente a la primera pregunta y que el flamencólogo no niege que la comedia pueda ser un género en el cual el flamenco pueda producir espectáculos de buena calidad.

Este nos parece que es el caso del *Rinconete y Cortadillo* de Javier Latorre. La calidad y profesionalismo de los artistas y técnicos que rodean al coreógrafo en esta producción, así como el hecho de ser un proyecto muy madurado, nos permiten decir que se han puesto al servicio de esta adaptación los medios y la maestría necesarios para obtener un resultado de buena calidad. *Rinconete y Cortadillo* ballet flamenco, puede ser citado como el ejemplo actual más estudiado y de mayor envergadura en el intento de incorporar el lenguaje gestual y los recursos expresivos del género cómico al universo flamenco.

Como podemos observar, la lista de espectáculos flamencos con argumento trágico es larguísima, la propuesta de Latorre resulta arriesgada. Aunque siempre han existido los bailes festeros, bulerías, tanguillos... y las letras picantes y graciosas de algunos cantes, pero de ahí a montar un ballet dramático en que el humor sea el signo dominante había que atreverse. Por poco que nos adentremos en las opiniones de los grandes aficionados y de prestigiosos flamencólogos, en torno a lo que ellos consideran como la materia prima y la temática preferida del arte flamenco, veremos que en sus declaraciones abundan las palabras *pena*, *dolor*, *opresión*, *quejío*, etc., que nada tienen que ver con lo cómico. Para ilustrar esta preferencia por lo trágico vamos a citar a algunos de estos entendidos, que no son los que menos pesan en el mundo de la afición flamenca. Félix Grande recoge una declaración de Antonio Gala al respecto en su libro *Memoria del flamenco*³. Con la sabia ironía que lo caracteriza precede la opinión de Antonio Gala de las siguientes palabras:

La llamada pena andaluza no fue nunca un estereotipo sino una realidad.

Las décadas recientes no se han propuesto modificar tal realidad ni cegar los veneros de que brota esa pena (...) los mecanismos de compraventa de la vida y del padecimiento y, (consiguientemente, de las artes), antes que arriesgarse a que el flamenco languidezca por falta de dolor, prefieren, al parecer, eternizar algunas de sus causas.

Y prosigue exponiendo la opinión del poeta cordobés en torno a las bases en que se apoya la perennidad del flamenco:

El flamenco, como todo lo perdurable en esta vida, es una queja: la forma de expresarse de un grupo de oprimidos. Desde la soleá a las alegrías.

En los primeros capítulos de su libro, Félix Grande habla de los orígenes del flamenco y de las penas y la opresión que le sirvieron de abono. Sin embargo, en la cita que hemos recogido se refiere a «las décadas recientes», y

³ Grande Félix, *Memoria del flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1999



sigue hablando igualmente de «pena», «padecimiento», «dolor», como fuentes que perduran hoy en día en las creaciones del arte flamenco. La cita de Antonio Gala es reciente también.

Todavía más rotundo es lo que dice Salvador Távora en torno a cuáles deben de ser las fuentes en que debe de beber el flamenco contemporáneo:

El flamenco es una expresión de dolor y un documento sonoro y literario importante de la realidad popular andaluza. Es, quizás, la crónica oscura de esa realidad popular. Cuantos elementos se le incorporen por vía del capricho musical, o del intrusismo literario, o del envoltorio teatral de una estética de concepción pequeño-burguesa, solo conseguirán degradarlo. Si hay o se busca un flamenco moderno ha de encontrarse, o buscarse, volviendo al factor que determinó su nacimiento y desarrollo; esto es, como expresión seca, rigurosa y sin bisuterías expresivas, de un dolor nuevo o de angustias contemporáneas. Otros intentos carecen de valoración y de sentido y solo conducen a confundir sus orígenes y sus valores musicales, literarios y sociológicos.⁴

Viniendo de un hombre que tanto ha aportado al tema de la teatralización del baile flamenco, nos parece fundamental recalcar que para él las fuentes de inspiración de este arte deban ser las de siempre, las que lo originaron, «un dolor nuevo o de angustias contemporáneas». Esta opinión nos parece importante al venir de alguien que ha marcado un antes y un después en el mundo del baile flamenco. Los entendidos concuerdan en que su espectáculo *Quejío* inició en 1972 el encuentro definitivo entre teatro y baile flamenco. Citaremos por ejemplo lo que dice José Luis Navarro García a este propósito, hablando de la primera representación del espectáculo :

El baile flamenco ya no solo era capaz de poner pasos y movimientos a la música sinfónica, sino que podía contar historias, podía revivir sobre un escenario las dichas y desdichas de todo un pueblo.⁵

Treinta años después de *Quejío*, Salvador Távora sigue pensando que sólo nuevos dolores humanos pueden seguir inspirando al arte flamenco en la actualidad. Sin embargo Javier Latorre, que ha bebido en la escuela tradicional del flamenco también, siente la necesidad de expresarse en esta adaptación de la novela cervantina a través de las claves de la comedia y no de la tragedia. Teniendo en cuenta la escasa representatividad del género cómico en los

⁴ Encuesta realizada por Angel Hernando, José Manuel Carcases y Sonia Gómez titulada «¿Cómo valora para el flamenco los nuevos giros musicales?» . Revista *La Caña de flamenco*, otoño de 1994, nº 10, Ed. Asociación cultural «España abierta».

⁵ Navarro García José Luis, *Paso a dos de Terpsícore y Talía*, Dos Hermanas (Sevilla), Portada Editorial, 2004



espectáculos flamencos de envergadura y la legendaria tragedia que impregna lo jondo, podríamos concluir diciendo que la obra de Latorre es excepcional.

¿Se quedará en una excepción o abrirá camino a otros? ¿Necesita el flamenco a la comedia? ¿O la comedia al flamenco? ¿Lo pide el público?, ¿Sientan bien unos gramos de risa en el panorama actual del baile? ¿Puede uno ir a ver, sin a prioris, una comedia flamenca como se va a ver una comedia al cine o al teatro? ¿Cómo riman «comedia» y «flamenco»?



*Otra escena del ballet flamenco «Rinconete y Cortadillo»,
coreografiado por Javier Latorre.*



ANÁLISIS DEL ESPECTÁCULO FLAMENCO *RINCONETE Y CORTADILLO*

En este capítulo vamos a analizar la comedia flamenca *Rinconete y Cortadillo* intentando entrever cómo Javier Latorre ha llevado a cabo su labor de transemiotización de la novela ejemplar, al traducirla del código verbal al audiovisual. Para ello nos detendremos en algunos puntos esenciales que el coreógrafo esboza ya en la obertura del ballet.

Latorre decide introducir su obra mediante un prólogo escénico que sirve de síntesis de lo que se representará a continuación y de presentación de la mayoría de los personajes que intervienen en la historia. Creemos que con esta introducción escénica Javier Latorre pretende establecer un acuerdo previo con el público, informándole sobre lo que va a ver. Para ello le presenta un resumen de los principales elementos artísticos que van a sostener la representación: la cohabitación de música y danza flamenca, contemporánea y clásica, y el trato cómico que se la dará a la historia, así como los dos temas principales de la obra, el de apañárselas para vivir sin dar un palo al agua y el de las ansias de libertad e independencia del pícaro.

En este apartado nos detendremos en los cantes flamencos compuestos por José Luis Ortiz Nuevo para la obra. Veremos cómo se integran en la historia y el papel que desempeñan en ella.

Veremos también cómo se utiliza la música clásica compuesta para el espectáculo por Mauricio Sotelo para la caracterización de ciertos personajes y situaciones.

A nivel coreográfico destacaremos los momentos que nos parecen esenciales en la comedia. Junto a la coreografía aludiremos al papel que tiene la lumino-tecnia en la creación del espacio escénico en el que se mueven los personajes. En cuanto a éstos, completaremos su estudio observando la interpretación dramática de los artistas.

I. LOS TEMAS PRINCIPALES: VIVIR MANGANDO Y VIVIR VOLANDO

Ambos temas enmarcan la personalidad de los pícaros cervantinos, decididos a no dar golpe en esta vida y a preservar su independencia a toda costa.

- Vivir mangando

El tema del robo se escenifica desde el principio del espectáculo mediante la gestualidad que utiliza el cuerpo de baile, caracterizado como miembros de la cofradía de ladrones de Monipodio, remangándose, mimando el acto de robar una cadena o una bolsa y de metérsela en el bolsillo.



A nivel coreográfico, el oficio que ejercen y la clandestinidad a la que éste les condena se traduce mediante desplazamientos de grupo en los que los bailarines forman un círculo o una fila india. La noción de clandestinidad está presente en la posición de los bailarines al entrar en escena por primera vez; avanzan agachados, doblando la cintura, mirando alrededor suyo para ver si alguien los ha visto. Esta posición se repite en el Cuadro III, en el mercado, cuando el cura vuelve y anuncia que le han robado la bolsa, y al final de la obra, cuando entran avanzan agachados y se colocan en fila india para entregar su botín. Esta organización en fila india denota la sumisión y la obediencia que profesan a su jefe. La iluminación de la escena es débil, en penumbra. La música ayuda a crear un ambiente secreto y misterioso.

Podemos destacar también en la obertura del ballet, los juegos de manos de los bailarines con los que miman el gesto convencional de mangar. Las mujeres, en cambio, traducen el acto de robar mediante el braceo y los arabescos de las manos, característicos del baile flamenco de mujer. También utilizan un braceo que vemos normalmente en la rumba y que consiste en mimar bailando que se coge algo a la altura de la cabeza y se mete en el bolsillo opuesto a la mano que se sube.

Estos ejemplos de gestualidad dramática y movimientos de baile nos muestran cómo Javier Latorre ha utilizado tanto el mimo y la expresión corporal como el propio lenguaje del baile para expresar lo que sucede en su obra.

Otro elemento que ayuda a la caracterización de la situación de robo dentro de la obra es el leitmotiv musical al que se le asocia desde el principio. Éste consiste en un motivo musical barroco, con música de clavecín, con el que se mezclan a veces percusiones contemporáneas a un nivel auditivo más bajo. Su utilización más espectacular y llamativa es la de la escena final del Cuadro II, cuando habiéndose quedado dormido el séquito del caballero, Rinconete siente la tentación de robarles. En esta ocasión el leitmotiv musical va precedido por unos toques de platillos dignos de Tex-Avery que ayudan a que veamos cómo le sube el demonio del robo desde los pies a las manos.

- Vivir volando

El tema del espíritu independiente de los pícaros se traduce escenicamente gracias a la luminotecnia. Tanto al principio como al final de la obra los pícaros se encuentran en el centro de un foco luminoso que los separa del grupo de hampones.

A nivel coreográfico, aunque se mezclan a menudo en los bailes de grupo, conservan siempre su autonomía gracias a la posición privilegiada que ocupan dentro de él, cada uno en un extremo o en el centro.¹

A nivel del desarrollo de la acción, los pícaros demuestran su ansia de independencia deshaciéndose de los amos a los que sirven a lo largo de la historia

¹ Esta disposición de los bailarines principales denota el conocimiento de la estética coreográfica de la danza clásica.



y siguiendo adelante sin ataduras. Se ha insistido mucho en la dificultad que tienen los muchachos para llegar a confiar el uno en el otro y hacerse amigos. La escena de la pelea en el Cuadro I es el mejor ejemplo de esta reticencia que demuestran a depender y a confiar en otra persona. En la comedia servirán a dos amos, el caballero y Monipodio, y en ambos casos se burlarán de ellos y los abandonarán. En cuanto al breve servicio que le prestan al cura y al militar, hurtándoles sus bolsas le ponen punto final.

II. Los leitmotive ²

El leitmotiv es un procedimiento musical que consiste en repetir el mismo motivo, podemos citar como ejemplo en el campo de la creación artística flamenca, la melodía que anuncia la presencia del espectro en *El amor brujo* de Manuel de Falla.

Este procedimiento también se utiliza en literatura y consiste en repetir ciertos versos, grupos de palabras o ideas que anuncian un tema determinado.

En la representación teatral el leitmotiv se utiliza en la puesta en escena y consiste en la repetición de ciertos gestos, situaciones, conversaciones, temáticas, etc. Es un procedimiento que se utiliza mucho en el género cómico, en que la repetición de gags, de equivocaciones de los personajes, de malentendidos jocosos, provoca fácilmente la risa del espectador.

En todo caso, el leitmotiv es un procedimiento originariamente musical, basado en la repetición de una melodía con el fin de que el receptor se familiarice con ella y la relacione con el personaje, la situación o el tema al que va asociada. Funciona como una señal que puede ser más o menos perceptible, según decida el creador. Si la finalidad es que no se le escape a nadie la hará muy evidente, si quiere dirigirse a un cierto tipo de receptor o solamente al subconsciente de éste su presencia en la obra puede ser apenas perceptible.

- Leitmotiv de Rinconete y Cortadillo

A nivel coreográfico, el personaje de Rinconete se caracteriza por su zapateado y sus percusiones corporales, se da palmadas en el cuerpo desde el pecho hasta los pies, con un ritmo muy rápido.

Cortadillo se caracteriza por sus piruetas sobre un pie y por sus giros triples que ejecuta guardando perfectamente el equilibrio. También zapatea pero con un redoble poco sonoro y menudo.

Los leitmotive que se han elegido para caracterizar a ambos personajes corresponden con las habilidades dancísticas de los bailarines que los encarnan. El leitmotiv de Rinconete resulta más flamenco, con sus palmadas y

² Leitmotiv, palabra alemana que podemos traducir literalmente por «motivo conductor».



zapateos. En el de Cortadillo se desarrolla más la técnica del bailarín clásico, con los giros y piruetas, y las posiciones de los brazos.

Con estos movimientos, Latorre ha traducido al baile las habilidades que poseen los personajes cervantinos, su rapidez a la hora de sacar provecho de la más mínima ocasión que se les presente. Las palmadas de Rinconete traducen su habilidad con los naipes, (...) *puedo yo ser maestro en la ciencia villanesca. Con esto voy seguro de no morir de hambre, porque aunque llegue a un cortijo, hay quien quiera pasar tiempo jugando un rato*. Nos dice desde las páginas de la novela ejemplar.³

Los giros y piruetas de Cortadillo traducen su habilidad de ratero y de orador capaz de liar al más listo: (...) *no pende relicario de toca ni hay faldriquera tan escondida que mis dedos no visiten ni mis tigeras no corten, aunque le estén guardando con [los] ojos de Argos*.⁴

En cuanto a su labia prodigiosa Cervantes nos pinta un magnífico cuadro cómico de cómo aturde al sacristán al que le había robado la bolsa y le acaba robando, además, el pañuelo:

(...) le comenzó a decir tantos disparates, al modo de lo que llaman bernardinan, cerca del hurto y hallazgo de su bolsa, dándole buenas esperanzas, sin concluir jamás razón que comenzase, que el pobre sacristán estaba embelesado escuchándole (...) tan grande embelesimiento dio lugar a Cortado que concluyese su obra, y sutilmente le sacó el pañuelo de la faldriquera.⁵

Los bailarines utilizan sus leitmotive coreográficos a lo largo de la obra. Podemos destacar cómo lo utilizan en el primer cuadro, mientras uno marea al arriero con sus movimientos rápidos, el otro intenta robarle.

Cuando conocen a Ganchoso también se presentan con esos movimientos, que resumen su habilidad para el robo y el engaño, cualidades que aprecia mucho la mano derecha de Monipodio.

Los bailarines ejecutan el leitmotiv tanto con fondo musical flamenco como contemporáneo. A través de él muestran cuál es su verdadera personalidad, sin embargo cuando fingen un origen noble la música que bailan es clásica y cambian de coreografía pasando a utilizar pasos clásicos y movimientos refinados con los que caricaturizan la cursilería del personaje de noble renacentista. Destacan en esta presentación de fingida nobleza los movimientos de brazos amanerados, los desplazamientos sobre las puntas de los pies, las posiciones refinadas del cuello y cabeza y el afeminamiento de las posiciones de las manos y dedos.

³ Op. cit., p. 196

⁴ Ib, p. 197

⁵ Ib., p. 205



- Leitmotiv del robo

La acción de robar, como hemos apuntado, viene caracterizada por un gesto convencional y también por un leitmotiv musical en el que se juega con la sensación de intriga y suspense que transmite la música. Este leitmotiv se oye cuando se va a realizar un robo o cuando se trata el tema durante la historia. Su utilización nos parece interesante sobretodo en la obertura y en la escena final. En ambos casos la iluminación del escenario en penumbra y la superposición de la música contemporánea y del leitmotiv barroco añade misterio a la escena.

III. Las coplas flamencas

Las letras de los cantes son de José Luis Ortiz Nuevo. José Luis Ortiz Nuevo es el creador de la Bienal de Flamenco de Sevilla la cual dirigió durante quince años. Presentaremos a este señor como él se presenta a sí mismo en una entrevista concedida a Jacinto González en 2005 para la revista *El Patio*⁶: «Un viejo aficionado. Un tipo que siempre anda curioseando».

José Luis Ortiz Nuevo es licenciado en Ciencias Políticas, coordinador del equipo que redacta la Memoria para la declaración que se presentará ante la UNESCO con vías a que el Flamenco sea reconocido «Obra maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad». Su labor como escritor es muy extensa, además de dirigir numerosos cursos sobre el flamenco. Además de sus ensayos y biografías de artistas flamencos, Ortiz Nuevo compone guiones y dirige obras escénicas de temática flamenca y hasta actúa algunas veces, siendo capaz de darse unas vueltecitas flamencas cuando se tercia.

Podemos decir que en el mundo del flamenco es uno de los entendidos que más apuesta por el futuro de éste como un arte vivo que se engrandece con las influencias de otros artes, es uno de los pocos realmente optimistas en cuanto al futuro que le espera al flamenco.

Otra de sus constantes es la de denunciar la parte de invención y de «manipulación» que ejercen aficionados y entendidos flamencos pesimistas que proclaman que cualquier tiempo pasado fue mejor en materia de flamenco.

En lo que concierne a las letras flamencas que ha escrito para *Rinconete* y Cortadillo vamos a estudiarlas resaltando su integración en la obra como elemento narrativo.

- El papel narrativo de los cantes

Ante la utilización escénica que se hace de los cantes en la comedia, nos hemos planteado cuáles de ellos corresponden a la expresión de un personaje narrador y cuáles son la expresión «cantada» de los personajes dramáticos de la obra.

⁶ González Jacinto, «José Luis Ortiz Nuevo»,
www.aireflamenco.com/elpatio/ortiznuevo



En el teatro, el personaje del narrador tiene una función de mediador en la comunicación dramática que existe entre el espectador y los personajes. Sirve de comentador de los acontecimientos escénicos, en sus intervenciones puede resumir o aludir a acontecimientos sucedidos en el espacio fuera de la escena. Se puede permitir apostrofar a los personajes, darles consejos, con lo que su intervención se aproxima del valor didáctico de la moraleja. Sus palabras pueden servir para marcar el suspense en la acción dramática, su omnisciencia puede ser total, puede saberlo todo sobre los móviles y pensamientos de los personajes. El impacto en el público que tiene este personaje narrador se debe en gran parte a que en su actuación utiliza el monólogo. Con sus intervenciones obliga al público a reconstituir el relato teniendo en cuenta lo que él va narrando. En *El narrador en el teatro*, Ángel Abuín González nos recuerda «el gran 'poder' narrativo» del monólogo:

El emisor de un monólogo tiene la capacidad de comprimir el tiempo, de detenerlo, de moverse a su antojo hacia atrás y hacia adelante (...) El monólogo permite pues una mayor fluidez narrativa.⁷

En la enumeración de los cantes que haremos a continuación precisaremos cuál es el papel que cumplen en la narración escénica de la historia.

Cuadro I. En la venta del Potro

Alegrías de Córdoba

En la Venta del Potro
S'han encontrao
Con los mismos calostros
Vienen marcaos.
Mangando vienen
Por la calle la vida
To lo que pueden.

Estas alegrías de Córdoba las baila Daniel Navarro, Rinconete. El cante es grabado. Sirve de fondo a la primera escena en que se conocen los dos héroes.

Esta copla cumple una función narrativa que podemos comparar con la que cumple la voz off en el teatro. Sirve para situar el marco espacial en que sucede el primer cuadro. En la novela se trataba de una venta camino de Sevilla, para el ballet Javier Latorre rinde homenaje a su ciudad adoptiva situando la acción en la cordobesa venta del Potro, que estaba en la Plaza del Potro de Córdoba.⁸

La copla resume e informa al espectador sobre el origen y el «oficio» de los jóvenes, e insiste en que es el mismo para ambos. La palabra *calostros* alude

⁷ Abuín González Ángel, *El narrador en el teatro*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico, 1997, p.28.



a su corta edad y a su destino que les ha obligado a vivir desgarrados de la casa paterna. Los versos «mangando vienen / por la calle la vida» resumen cómo se las apañan para vivir.

Cabales

Tienen manos de aire
Que no se notan
Cuando vuelan y nadie
Ve que le roban.

Tienen la picardía
Tienen la gracia
Y la escuela aprendía
De la elegancia

Donde ponen el ojo
Ponen los deos
Y levantan pasiones
Con sus manejos

Bailan Rinconete, Cortadillo y los dos arrieros jóvenes. El cante es en directo en el escenario, canta Manuel Losada «Chicho», en su papel de arriero mayor. Podemos considerar que se trata de cante de atrás, para baile. El cantaor no se expresa aquí como personaje sino como narrador, lo que dice la copla se sale del ámbito dramático de su papel. Estos cabales completan el retrato de los héroes que habían iniciado las alegrías de Córdoba. Insisten en el tema de la destreza de los chicos a la hora de robar lo que se tercie. La segunda estrofa contiene tres palabras esenciales, *picardía*, *gracia* y *elegancia*, que resumen las dotes con las que Cervantes caracteriza al par de pícaros a lo largo de la novela.

⁸ Aparte del homenaje que rinde a su ciudad el acierto al elegir dicho lugar para situar el encuentro de los pícaros se puede comprobar históricamente:

«Era El Potro cordobés el mejor criadero de caballos (...) La fama de aquel plantel pasó de los caballos a los hombres, pues era cuna de mozos despiertos y de pelo en pecho (...) Nacer en El potro era una ejecutoria, al menos de listo y agudo

Busquen otro,

Que son nacido en el Potro.

Así decía el estribillo de una letrilla de la época.»

Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, p. 184



Cuadro II. Noche de campamento

Estribillo de tango

Mangatis oro y la plati
Mangatis maravedíes
Mangatis mangui que mangui
Mangatis noches y díes.

Manga que te manga
Manga que te pillo
Manga Rinconete
Manga Cortadillo.

Baila el cuerpo de baile, Rinconete y Cortadillo. El cante es grabado.

Este estribillo no tiene una función expresamente narrativa dentro de la acción ni corresponde a la expresión de ningún personaje. Su función viene definida por su melodía, al tratarse de un estribillo se repite a lo largo de la obra para recordar y resumir las actividades de los héroes, a modo de leitmotiv narrativo. Como todo buen estribillo es muy pegadizo y simple de aprender, el espectador lo retiene con facilidad.⁹

Se puede destacar en su composición los juegos de repetición del verbo *mangar*, que se conjuga a «lo caló», *mangatis*, *mangui*, utilizando las terminaciones de la lengua caló. El efecto lingüístico se acentúa al subvertir las palabras *plata* y *días* en *plati* y *díes* como si fueran calés. La terminación *-i* es la marca del género femenino en algunas palabras calés (ejemplo: *gaché* – *gachí*: hombre-mujer; *chavó* – *chaví*: muchacho-muchacha). En cuanto a la transformación de *días* en *díes*, además de que le sirve al autor para conseguir que rimen los versos, conocemos pueblos en Andalucía en donde la vocal *a* situada en la última sílaba de la palabra se pronuncia *e*. Estas transformaciones y el uso del verbo *mangar*, que hoy en día es un verbo familiar pero que probablemente procede del lenguaje de la germanía, dibujan a través del estribillo de tango el marco social en el que se mueven los personajes.

⁹ Prueba de ello es el comentario periodístico siguiente:

«GRANADA. El público que salía la noche del sábado del teatro del Generalife, lo hacía tarareando un insólito estribillo: «Manga que te manga, manga que te pillo, manga Rinconete, manga Cortadillo».

Un juego de palabras demasiado alejado de los que usualmente se hacen al término de un espectáculo celebrado en el jardín nazari. Era el efecto de seducción que produjo la versión que Javier Latorre levantó en el escenario de cipreses, basándose en la novela de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*» Brigida Gallego, *El Mundo*, domingo 7 de julio de 2002, p. A 13



Cuadro III. Mercado en el puerto de Sevilla

«Sevillanas de la silla»¹⁰

Arenal de Sevilla y olé
Que maravilla
Uno pierde su silla y olé
Y otro la pilla.

Pilla que pilla
Pilla pillando
Pilla que pilla y olé
Pilla mangando.

Lo segundo es la ciencia
Del conocimiento
Y de la inteligencia y olé
Y el fingimiento.

Lo tercero es la gracia
Y la destreza
Con su toque de gracia y olé
Y de inteligencia

Lo cuarto es la suerte
Que no te cojan
Y si te cogen y olé
Que no te jodan.

Baila el cuerpo de baile. Canta en directo, en el foso, Anabel Rivera. La música es en directo también.

La función de estas sevillanas en la narración es la de situar el nuevo marco espacial en el que van a entrar los héroes. De ello se encarga el primer verso, que además en las sevillanas se repite siempre, doblando su eficacia informadora: «Arenal de Sevilla y olé / que maravilla». Sobre este lugar sevillano llamado *Arenal* nos dice Deleito y Piñuela en su libro *La mala vida en la España de Felipe IV*:

(...) el cogollo y el corazón de la picaresca sevillana hallábase en el celeberrimo *Compás* o *Arenal de Sevilla*, que dió no poco que escribir a antiguos y modernos, y ha pasado hasta a los cantares populares. (...) Estaba situado al oeste de Sevilla, junto a la puerta del Arenal, y costeanado la antigua muralla cerca de la moderna calle de Zaragoza, de las Ataraza-

¹⁰ El título es nuestro, no disponíamos de la letra oficial de estas sevillanas.



nas y de la Torre del Oro (...)

La mancebía del Arenal llegó a adquirir fama de escándalo, y, por estar aquel sitio próximo al muelle, había por allí abundancia de bodegones y tiendas abundantes, y era aquello un hervidero de mercaderes, (...), rufianes, busconas, celestinas, mendigos (...)

Cervantes, que vivió mucho tiempo en Sevilla, (...) coloca en él la casa de Monipodio, héroe rufianesco de *Rinconete y Cortadillo*.¹¹

Abrimos un paréntesis para destacar que el hecho de que se cite en la letra de las sevillanas este lugar, que existió realmente, es un ejemplo del cuidado que se ha tenido a la hora de adaptar la novela cervantina y de la erudición del autor de las letras.

La segunda estrofa de las sevillanas juega con el refrán popular *Quien fue a Sevilla perdió su silla* que también inspira la coreografía de estas originales sevillanas. La tercera estrofa recuerda al estribillo de tango con un parecido juego de palabras y la utilización del verbo *mangar*. Las tres estrofas siguientes resumen cuáles deben de ser las dotes que se deben poseer para ser un buen y afortunado pícaro: *inteligencia, fingimiento, gracia, destreza y suerte*.

Vendo uvas de Almería

Vendo uvas de Almería
Yo vendo fresas de Huelva
Yo de Cádiz su alegría
Traigo de Jaén olivas
De Córdoba platería
Yo de Sevilla sus coplas
Y de Málaga su costa.

Tengo la magia de Ronda
Tengo jarapa de Níjar
Langostinos de Sanlúcar
Y molletes de Archidona
Aguas calientes de Alhama
De Puente Genil membrillos
Hay mantas de Grazalema
Y jamones exquisitos
De la sierra de Aracena.

Este poema lo dicen los bailarines del cuerpo de baile, a la manera de mercaderes que pregonan sus mercancías. Se trata de un poema libre de versos octosílabos. No posee ninguna rima estrófica definida pero existen versos que riman entre sí y sobresalen entre los versos blancos creando un ritmo que

¹¹ Op. cit., p. 199



facilita la declamación del poema, la secuencia de la rima de los versos sería:
aØØaØacc aØØaØbcbc.

El verso octosílabo facilita este tipo de pregón en que cada verso enuncia una idea completa en una sola frase, a este respecto recogemos lo que dicen Madeleine y Arcadio Pardo, sobre la popularidad del verso octosílabo en la poesía española:

Il doit sans doute sa popularité, la diversité de ses emplois et sa permanence au cours des siècles au fait qu'il coïncide avec le groupe phonique de base de la langue espagnole.¹²

La primera estrofa del poema es un canto a las riquezas naturales, artesanales, artísticas y del carácter de la gente de las provincias andaluzas.¹³ La segunda estrofa le canta a los productos o características emblemáticas de conocidas localidades andaluzas.

Este pregón sirve de introducción del Cuadro III *Mercado en el puerto de Sevilla*. Su letra alude a lo cosmopolita que era la ciudad y a la profusión de mercancías y de gentes de todas partes que circulaban por ella en aquella época.

Tientos del puerto

En el puerto de Sevilla
La riqueza es una gloria
La novena maravilla
Para ponerse las botas
En el puerto de Sevilla
La riqueza es una gloria.

Cómo se buscan oficio
Pa salvar las apariencias
Con su costalito limpio
Su saber y su experiencia.

El cante y la música de estos tientos son en directo, en el escenario. Se trata de cante de atrás, para bailar. Canta Antonio Campos, que hace el papel de un mendigo cojo y forma grupo junto a los dos guitarristas de la obra que también hacen de personajes de los bajos fondos sevillanos.

Los tientos que canta no tienen nada que ver con su papel, aquí el personaje actúa claramente de narrador. La letra del cante recrea lo que sucede en el escenario, «a modo de los cantares de ciego», nos comentaba el guionista de la obra, Raúl Comba.

¹² Pardo Madeleine y Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, París Editions Nathan, 1992, p. 57

¹³ Es una lástima que hayan olvidado a Granada en esta enumeración.



Tangos de la faltriquera

¡Ay señor qué faltriquera!
cómo me tienta y me llama
y me dice que la quiera
y me la lleve a mi casa

Yo me llevo la del cura
Yo desplumo al melitar
Yo le saco hasta la bula
Y yo la espada afilá.

Manga que te manga
Manga que te pillo
Manga Rinconete
Manga Cortadillo...

El cante es grabado. La voz del cantaor actúa como portavoz de los pensamientos de los dos pícaros. La letra de los tangos cuenta lo que sucede en la mente de los muchachos, como si fuera una voz en off. En el tango se incluye el estribillo que ya hemos visto anteriormente y que funciona como leitmotiv para recordar el oficio de los dos pícaros.

Jaleos del cura robado

S'han llevao los ladrones
Doscientas cincuenta misas
Del forro de mi camisa.

Yo no sé cómo podío
Arrebatarme la bolsa
Sin haberlo yo sentío.
Con los sudores que cuesta
Tenerla que procurar.

El cante es en directo, en el escenario, se trata de cante de delante. Canta Manuel Losada «Chicho» en el papel del cura al que Cortadillo sirve en el mercado y al que le roba la bolsa. El cantaor se expresa en su calidad de personaje al que le acaban de robar y vuelve a ver si encuentra al culpable. Este episodio corresponde al del robo del sacristán en la novela ejemplar, en el ballet son los cofrades los que se burlan del cura y no Cortadillo.

Farrucas de aviso

Chiquillos en el negocio: cuidao



Tenéis que tener cuidao
Con el señor Monipodio
Que es el amo del tinglao.

Es el rey de los mangones
El rey de la Cofradía
Capitán de los hampones
Las veinticuatro horas del día.

El cante y la música son en directo, en el escenario, canta el mendigo cojo, cante de atrás, baila Ganchoso. La letra habla de la advertencia que Ganchoso les hace a los pícaros tras haber visto como robaban al militar y al cura. En este caso nos encontramos frente a una comunicación doble. El cantaor encarna la voz de Ganchoso y apostrofa a los muchachos y el bailarín traduce lo que la voz dice a través del movimiento bailado. La letra de la farruca les advierte de las reglas que rigen el robo y de quién manda allí.

Cuadro IV. En el patio de la casa de Monipodio

Saetas de la Pipota

Soy devota de la vía
Y rezo cómo es debío
Con la una me mantengo
Y con la otra (?)

Si Monipodio lo manda
Se me borra la conciencia.

Se canta a palo seco, en directo en el escenario, es cante de delante, canta Manuel Losada «Chicho» en su papel de la Pipota. La saeta con su connotación religiosa caracteriza al personaje y a la situación. La escena ocurre en la capilla que los cofrades tienen en la casa de Monipodio.

La copla es la expresión de los sentimientos religiosos del personaje, y de la supremacía que tiene sobre éstos su fidelidad a Monipodio.

Seguiriyas de Maniferro y Chizquiñaque

Vamos a verlo niños
Vamos a verlo
Si sabéis extinguir el pañito fino
Y burlar la ley.



Si es verdad que tenéis
Tanta habilidad
Preciso será que lo demostréis
A más no tardar.

Y si no lo hacéis,
Por la ira santa de sor Monipodio
Castigo tendréis.

El cante es en directo, en el escenario, canta el mendigo cojo que forma parte de la cofradía y se ha trasladado con los demás a la casa de Monipodio, se trata de cante de atrás. Baila solo Cortadillo, sigue Rinconete y después hacen un paso a tres con Ganchoso.

El título de estas seguiriyas parece indicar que se compusieron con la finalidad de que fueran la expresión hablada de los personajes de Maniferro y Chizquiñaque. En cuyo caso corresponderían perfectamente con el interrogatorio al que someten a los pícaros en la novela cuando advierten que son nuevos y desconfían de ellos:

Llegaron también de los postreros dos bravos y bizarros mozos (...) los cuales, así como entraron, pusieron los ojos de través en Rincón y Cortado, a modo que los extrañaban y no conocían.¹⁴

Sin embargo, y como señalamos en el *Estudio comparativo de los personajes*, las características de bravura que Cervantes atribuye a estos dos valentones no se les han atribuido en el ballet. En el ballet, Maniferro y Chizquiñaque no están nitidamente caracterizados como tales y las características de bravura y valentía las encarna el personaje de Ganchoso. Y efectivamente es Ganchoso el que baila con los pícaros mientras que canta el mendigo, que, de nuevo, le sirve de portavoz.

Tonás de Monipodio

Señores soy Monipodio
Tenerlo siempre presente:
Soy la ley y soy el mando
Yo soy la vida y la muerte.

No se conoce en el ruedo
Quien a mí me haya engañao
Y si alguien quiso hacerlo
Ya está del ruedo quitao...

¹⁴ Op. cit., p. 210



Señores soy Monipodio
Tenerlo siempre presente...

Cante a palo seco, en directo en el escenario, cante de alante, canta Enrique el Extremeño en su papel de Monipodio. El personaje se presenta a sí mismo, en primera persona. En la novela correspondería al momento en que Monipodio llega estando todos los cofrades reunidos. La letra de la toná deja claro quién manda allí, cuáles son las reglas del juego y el fin que le espera al que no las cumpla.

Bulería por soleá, de Cariharta y Repulido

Cariharta no me digas
Que Repulido te azota
Y estás llena de cardenales
Como la corte de Roma.

¡Repulido de mis carnes!
No me seas más malaje,
Y no le pegues más a ella,
Bendice tu buena suerte
Y tu mejor estrella.

El cante es en directo, en el escenario, canta a palo seco el personaje de Monipodio. No podemos calificarlo de cante de atrás ni de alante. Constituye un hermoso ejemplo de dos artes que dialogan, el baile de la Cariharta y el Repulido y el cante de Monipodio. Monipodio utiliza el cante para comunicarse con los dos amantes y ellos le contestan bailando.

En el espectáculo flamenco en general la comunicación entre los miembros de un cuadro flamenco, guitarra, cantaores y bailaores, es una necesidad constante, los artistas tienen que estar muy pendientes los unos de los otros. Es normal que la letra de los cantes hagan mella en el bailaor, que los interioriza y los traduce en movimiento según su sensibilidad personal. Pero en este caso se trata de una puesta en escena, de un baile y un cante que se han ensayado muchas veces. Sin embargo la interpretación de la bailaora y del cantaor dan una impresión de frescura como si lo hicieran por primera vez y que la letra conmoviera a la bailaora personalmente y no solamente al personaje que interpreta.

Monipodio se expresa con la buena voluntad de un padre que quiere poner paz entre sus hijos y les aconseja. Monipodio trata a sus protegidos como si fueran hijos suyos, de ello les daba noticias Ganchoso a los pícaros en la novela:

(...) a lo menos registranse ante el señor Monipodio, que es su padre, su maestro y su amparo (...) tiene el cargo de ser nuestro mayor y padre (...) ¹⁵



Esta calidad de padre se expresa en la copla en el verso: «¡ Repulido de mis carnes!»

Este recorrido por las coplas flamencas de *Rinconete y Cortadillo* nos ha permitido apreciar las cualidades poéticas de José Luis Ortiz Nuevo que sabe amoldarse a los principios estéticos del flamenco, utilizando un vocabulario «aflamencado» para adaptar momentos claves de la novela de Cervantes. Su conocimiento de los palos flamencos, del compás y de la versificación que les conviene, así como la atención que presta al texto de la novela cervantina, hacen de estas coplas un conjunto logrado y que se integra en el espectáculo como anillo al dedo.

IV. LA MÚSICA Y LA COREOGRAFÍA

Rinconete y Cortadillo ha contado con dos grandes músicos que han compuesto las partituras de la comedia. De la música contemporánea y clásica se ha encargado Mauricio Sotelo, Premio Nacional de Música 2001. La parte flamenca corre a cargo del guitarrista Juan Carlos Romero. Este último se ha basado principalmente en palos de estilo festero, tanguillos, bulerías, sevillanas, etc., acordes con el tono humorístico que se quería dar a la narración. Los tres estilos musicales conviven armoniosamente en la obra y forman, a nuestro parecer, una auténtica banda sonora, con melodías en directo para el flamenco y grabadas en el caso de la música de Mauricio Sotelo. La secuencia musical del espectáculo sería la siguiente:

Percusión por bulerías > música contemporánea <=> leitmotiv barroco
> percusión por bulerías > Alegrías de Córdoba > percusión por bulerías >
percusión contemporánea > leitmotiv barroco > percusión por bulerías >
Cabales, a palo seco > composición partiendo del martinete > música clásica
del caballero > Estribillo de tanguillo, cantado y musical > leitmotiv barroco
> percusión contemporánea > flash - back Cariharta, zapateo a palo seco >
percusión tanguillo > Sevillanas de la silla > solo de guitarra > Tientos del
puerto > Tangos de la faltriquera > Vendo uvas de Almería > Jaleos del
cura robado > solo de guitarra > Farrucas del aviso > farruca que deriva a
tangos, que deriva a rumbas cuando se van del mercado > música sagrada
de fondo > Saetas de la Pipota, a palo seco > paso de procesión, tambores >
Seguiriyas de Maniferro y Chizquiñaque > introducción de guitarra > Tonás
de Monipodio, a palo seco > guitarra por jaleos > por guajira > estribillo
tanguillo cantado y musical > percusión por bulerías en la escena de la fiesta
> Bulería por soleá de Cariharta y Repolido > música contemporánea, solo
del militar > efectos sonoros, música electrónica > estribillo tanguillo <=>
leitmotiv barroco <=> estribillo tanguillo > leitmotiv barroco. ¹⁶

¹⁵ Ib., p. 206



Teniendo en cuenta esta secuencia musical, vamos a intentar ver cómo se han integrado los palos flamencos en la historia, estableciendo lo oportunos que pueden resultar en el desarrollo de la acción.

-Los palos flamencos y la coreografía, su integración en la acción.

El primer palo flamenco de la obra son unas **alegrías de Córdoba**. Un palo que Javier Latorre ha querido que tenga un lugar principal en su obra. Hablando de la licencia que se permite al situar la acción inicial en Córdoba dice:

Era un pretexto para usar la alegrías de Córdoba, que no se suelen bailar, y también un pequeño homenaje a mi ciudad adoptiva, donde vivo y donde espero no morirme nunca.¹⁷

Las alegrías de Córdoba son un palo independiente del de la alegrías pero su nombre puede prestar a confusión. Se cantan por bulerías, por lo tanto es lógico que vayan precedidas y seguidas por percusiones por bulerías en la obra. En la comedia se cantan con un tono bastante solemne, la letra no es chistosa como lo serán las de otros cantes posteriores. La temática tratada es trascendental, habla de la vida, del destino.

Estas alegrías de Córdoba las baila Rinconete solo, Cortadillo está en el escenario pero duerme. El baile de Daniel Navarro resulta solemne, marca muy erguido, lo que acentúa su altura, con los brazos alzados muy rectos, la expresión de la cara es seria. Sin embargo en cuanto decide que va a robarle a Cortadillo, al que no conoce aún, la letra de la copla se para y el solo de guitarra conduce a unas ruidosas percusiones por bulerías que marcan el enfado con el que se despierta Cortadillo cuando siente que le están registrando.

¹⁶ Flash-back

«Scène ou motif dans une pièce (à l'origine dans un film) renvoyant à un épisode antérieur à celui qui vient d'être évoqué.

Au théâtre est indiqué soit par un narrateur, soit par un changement d'éclairage ou une musique onirique, soit par un motif encadrant cette parenthèse dans la pièce(...)» Pavis, Op. cit., p. 178

Este corto episodio rompe el hilo narrativo de la acción y nos traslada a un momento que sucede fuera de la narración principal. La Cariharta entra en el escenario llorando, dándose tortazos y zapateando. Con estos movimientos alude a la paliza que le ha dado el Repulido. La impresión que tenemos de extrañeza, de que se trata de un suceso fuera de tiempo y de lugar viene dada por la iluminación de la escena, en penumbra y un leve foco de luz iluminando a la bailaora. A pesar de la comicidad con que la bailaora interpreta este episodio, nos queda un cierto sabor trágico que acentúan los zapateos y sus manos al deslizarse por su cuerpo torturado.

¹⁷ Calado Silvia, entrevista cit., p. 2



La segunda copla son unos **cabales**, que canta a palo seco el arriero, vienen introducidos por percusiones por martinete, que parecen anunciar que la cosa se pone fea para los pícaros porque llegan dos arrieros que están más en forma que el mayor, del que se acaban de burlar.

Los cabales son una variante de la siguiiriya, cante «jondo» y majestuoso donde los haya. Generalmente sirven de remate a las siguiiriyas para acabar éstas con un tercio más animado, de un tono más alto. Cuando se acaban así se las llama siguiirillas «al cambio». En la obra son un cante independiente, que sirve de marco a una coreografía entre cuatro personajes, los dos pícaros y los arrieros. Los cuatro bailaroes comienzan marcando con un movimiento circular. Ejecutan una escobilla al unísono por martinete, que marca el paroxismo de la tensión dramática y parece decir que la cosa va a explotar. Tras la escobilla se separan por parejas de enemigos. Destacan en esta coreografía a cuatro una gran cantidad de giros flamencos y amplios desplazamientos en círculo o formando parejas, ya sean de enemigos o con su aliado.¹⁸ Los movimientos circulares indican que los contrincantes se miden mutuamente antes de comenzar la pelea, se trata de una danza amenazadora. El círculo se rompe cuando la tensión monta y los arrieros se separan para pelearse con los chicos, pero éstos se les escapan siempre de las manos. Al final los que reciben son los arrieros, el arriero mayor les da un par de tortazos. Los muchachos se escapan sin haber recibido ni uno. A esta escena de pelea sucede la llegada del caballero, precedida de música clásica.

El Cuadro II. Noche de campamento, comienza con el **estribillo de tanguillo** «manga que te manga...» que viene precedido por percusión contemporánea, la cual ha contribuido a acelerar el ritmo de los cabales para aproximarse al ritmo más animado de los tanguillos.

Los tanguillos tienen un ritmo que incita al baile. Sus letras suelen ser graciosas, intrascendentes y desenfadadas. El tanguillo es un cante que viene de Cádiz, procede del folclore carnavalesco típico de la ciudad gaditana. Este cante se aflamencó al acercarse al tango flamenco, aunque conserva su ritmo más vivo y su carácter siempre festero. Manuel Ríos Ruiz, en su obra *El gran libro del flamenco* trata del baile por tanguillos:

Se llama así también a un baile flamenco de movimientos muy acompañados, paseos, punteados y mudanzas que ha sido adaptado al baile mixto teatral, propio para la escena. No obstante, a diferencia del cante del mismo nombre, con el que suele acompañarse, cuando solamente es

¹⁸ Los giros flamencos tienen un movimiento de espiral, los pies comienzan el giro, siguen las caderas, los hombros y la cabeza que llega la última. El giro de danza clásica se caracteriza porque la cabeza sale la última y llega la primera, se les llama giros con espot.



bailado conserva su categoría flamenca, sin influencias contaminantes de ningún tipo.¹⁹

La elección de este ritmo tanailable y alegre como leitmotiv flamenco de la obra nos parece una estrategia acertada. La primera aparición escénica del tanguillo la bailan en grupo el caballero, las dos damas, los dos arrieros jóvenes y los dos picaros. La falseta de guitarra la bailan los muchachos y el caballero, con un baile que parodia los movimientos refinados y etéreos de la danza clásica. El caballero utiliza el baile clásico porque éste define a su personaje, los muchachos lo utilizan para quedar bien y pasar por unos chicos de buena familia. En esta coreografía destaca una parodia de la lidia de un toro. Destaca también un *porté*, en que Rinconete eleva a Cortadillo como en la danza clásica y un segundo *porté*, todavía más cómico, cuando la dama de rojo quiere portar a Cortadillo y acaba lanzándolo fuera del escenario, con un empujón bastante llamativo. La parodia de la danza clásica acaba con esta broma que pone de evidencia lo inapropiado que resulta este estilo para caracterizar a los muchachos.

De nuevo se parodia la danza clásica cuando estando todo el séquito dormido los chicos registran el campamento y se burlan de la manera de comportarse, o sea de bailar, del caballero. Imitan sus movimientos elegantes y gráciles, volviéndolos ridículos y cursis. El leitmotiv barroco enmarca esta parodia con la que los chicos se burlan y ponen punto final a sus andanzas con el caballero.

El Cuadro III, comienza introducido por una música de fondo que enlaza con el cuadro anterior y que mezcla el estribillo de tango con música contemporánea, esta melodía mixta sirve de transición entre los dos cuadros. A continuación comienzan unas divertidas **sevillanas**, que marcan el lugar en donde se va a desarrollar la acción y el tipo de gente alegre y despreocupada con la que los muchachos se van a encontrar al llegar a Sevilla. Como nos dice Ríos Ruiz las sevillanas son el «arquetipo de la canción folklórica aflamencada» y se caracterizan al igual que el cante del mismo nombre «por su gracia, su viveza, por su ágil dinamismo y flexibilidad»²⁰. Por lo tanto su introducción en este momento de la acción es muy adecuada. Además al ser las sevillanas el resultado de la flamenquización de la clásica seguidilla castellana, representan en la comedia de Latorre un guiño a las picantes seguidillas que cantan y bailan Monipodio y su banda en la novela.

La coreografía de estas sevillanas es una de las que más ha dado que hablar a propósito de la comedia de Javier Latorre, por su originalidad y comicidad. Se trata de cuatro finales distintos de sevillanas y las baila el cuerpo de baile.

¹⁹ Ríos Ruiz Manuel, *El gran libro del flamenco*, Madrid, Calambur Editorial, 2002, p.438, vol.I



En el escenario hay un par de sillas y todos quieren ocuparlas. Los que las consiguen bailan sentados para que los otros no se las quiten, marcan los paseos sentados y las pasadas las hacen sujetando la silla a su cuerpo para que nadie se la quite. Generalmente en el momento de rematarlas se ocupan más de la posición garbosa que adoptan y vienen otros dos bailarines y les quitan la silla. La coreografía juega con el dicho popular «Quien fue a Sevilla perdió su silla» y, por si acaso, no la sueltan. Mientras que los que están en pareja bailan sentados, los demás bailan en grupo de cara al público, como una banda de marionetas cómicas. La coreografía termina con un cuadro viviente de todo el cuerpo de baile, que recuerda las poses de las fotografías y postales flamencas de los años sesenta.

En el escenario se toca un solo de guitarra mientras los cofrades instalan los puestos del mercado. El personaje de Ganchoso invita al espectador a que se fije en los personajes y las mercancías que hay en el escenario, la guitarra no cesa y comienza el primer tercio de los **Tientos del puerto**. El ritmo lento y solemne de los tientos contrasta con el de las sevillanas y viene magistralmente introducido por la guitarra que instala un marco sonoro sereno antes de que el cantaor se eche a cantar.

Los tientos son un palo que deriva de los tangos, originariamente son un tango lento, hasta que se convierte en un palo aparte. Manuel Ríos Ruiz señala que algunos matices de la siguiirya y de la soleá han influido también en su formación. Efectivamente el ambiente que crean es solemne, a ello contribuye el personaje de Ganchoso que baila con marcajes y giros sobrios, acentuando los matices del ritmo y de la letra. Baila como un narrador que gesticulara al declamar su texto. La coreografía de este baile está pensada para acentuar la dramatización de los movimientos del bailaor.

Tras Ganchoso, se echa a bailar la Escalanta, con unos contoneos de caderas y hombros y una expresión provocativa en la cara que no le gustan a Ganchoso, que es un personaje muy formal. La detiene y le enseña cómo hay que bailar por tientos, muy serio, con un estilo sobrio y no contoneándose. Pero a La Escalanta no le impresiona y de un empujón lo echa fuera, provocando la risa de todos los demás cofrades, con lo que la solemnidad de los tientos se rompe. Cuando entran Rinconete y Cortadillo, Ganchoso vuelve a su papel de muchacho serio y formal y les enseña a bailar por tientos, lo que en la narración equivale a explicarles cómo ganarse la vida en aquellos parajes. Podemos destacar un paso a tres en el que dibujan varias diagonales y juegan entrelazando los giros. Resulta un bonito esbozo del baile flamenco de hombre, por la majestuosidad de los movimientos y la serena expresión de los bailarines.

Con los tientos como fondo musical se desarrolla una breve escena amorosa, entre Cortadillo y la Gananciosa, que Javier Latorre inventa para la comedia. Aunque el baile que ejecuta Belén Mora en esta escena

²⁰ Op. cit., p. 433



es muy breve, podemos señalar, en oposición al de Ganchoso, lo femenino de sus movimientos de brazos, manos y dedos, sus poses pícaras y llenas de frescura y los movimientos con temblores de hombros, movimiento éste muy femenino y que tiende a desaparecer en el baile flamenco de mujer en la actualidad.

De los tientos se pasa a los **tangos de la faltriquera**, con los que el ritmo de la música va subiendo de tono hasta alcanzar el paroxismo con los **jaleos** que siguen. Como si con los tangos se preparara la fechoría que van a hacer los pícaros, que estalla con los jaleos. En los jaleos todo el mundo se ve implicado, los cofrades se burlan de la ridiculez del cura y del militar. Durante estas dos escenas enmarcadas por palos festeros el bullicio de los bajos fondos de Sevilla, la desvergüenza, la falta de respeto por las autoridades, la picardía de los personajes alcanza su punto álgido en la comedia.

La interpretación dramática de los bailarines se caracteriza por gestos exagerados, contorsiones, risas burlonas, un fingir ser devoto y formal y un ser descarado y burlón en realidad.

A nivel coreográfico el movimiento de grupo pone en evidencia la complicidad entre los cofrades y su manera de vivir totalmente en contra de lo que representan los personajes del cura y del militar, que permanecen aislados en el escenario con respecto al grupo.

Mediante un solo de guitarra que deriva a **farruca** y la salida escénica del militar y del cura, el ambiente bullicioso que reinaba va decayendo para pasar a ser serio y solemne como conviene a la escena que se va a desarrollar a continuación, en que Ganchoso les avisa a los muchachos de que allí hay que respetar las leyes de Monipodio. Con este palo solemne se marca la diferencia entre las leyes de gobierno civil, de las que se ríen, y las que realmente merecen respeto en aquel lugar, las leyes del hampa.

La farruca es un cante aflamencado de origen gallego. Su baile es candencioso, romántico y muy rítmico y predominan en él las posiciones que Carlos Almendro denomina de «desplante»²¹, las cuáles relaciona con la actitud vital de los gallegos y su coraje frente a la adversidad²². En la actualidad el adjetivo *farruco* se emplea para calificar a alguien que busca pelea, que adopta una actitud provocativa, de ahí la expresión «ponerse farruco». La farruca se adapta mejor al baile flamenco de hombre, aunque también la bailen las mujeres. Manuel de Falla la adaptó para la «danza del molinero» en *El Sombrero de tres picos*.

Ganchoso la interpreta con dignidad, representa una ruptura del tono dramático con el que se interpretaba el jaleo precedente. Sus movimientos son estirados y precisos. Los braceos son suaves, los brazos dibujan con de-

²¹ *Desplante*. Serie de golpes fuertes dados con el pie contra el suelo que se ejecutaba en algunas danzas primitivas como expresión de desahogo físico y que en el baile flamenco se emplea como remate de otros pasos (...). Manuel Ríos Ruiz, Op. cit., p. 413.



licadeza líneas rectas, al igual que las piernas, aunque éstas se mueven con mayor tonicidad. La guitarra desgrana una melodía melancólica y dulce, casi creeríamos que nos hemos equivocado y que no se trata de una comedia. Este baile por farruca, aunque corto, es uno de los momentos más hermosos de la obra. Rinconete y Cortadillo se unen a Ganchoso e intentan aprender la farruca, serios y obedientes, pero no puede ser, siempre acaban con una broma o dándose tortazos, lo que nos recuerda que efectivamente se trata de una comedia y como buena comedia incluye elementos más serios que temperen la sucesión de los puramente humorísticos.

El Cuadro IV comienza con una música sagrada de fondo que enmarca la entrada de la Pipota montada en una especie de reclinatorio-patineta grotesca²³. La música sagrada precede a unas **saetas** cantadas a palo seco y cuya letra habla de las extrañas devociones de este personaje, alcanzando el grado de caricatura. El ambiente extraño, de capilla, se consigue gracias al cante a palo seco que resuena como cuando en una procesión todo el mundo se para para escuchar en silencio al saetero improvisado. También contribuye la iluminación del escenario, casi a oscuras, que imita la iluminación de las velas en una iglesia e incluso imita los reflejos de unas hipotéticas vidrieras.

Tras la saeta entran en escena los pícaros y otros tres miembros del elenco representando, casi a contraluz, la subida de Jesucristo al monte Calvario y la crucifixión entre los dos ladrones bíblicos. Este «paso de procesión» va acompañado por el toque de tambores típico de las procesiones de Semana Santa. Pero de nuevo todo se acaba en broma y tortazos, los pícaros se ríen de todo, de la Nobleza, de la Justicia, de la Iglesia, de lo sagrado y hasta del mismísimo Monipodio como se verá al final de la comedia.

La saeta es un cántico popular que comenzó a adquirir características flamencas a comienzos del siglo XX. Se suele cantar a palo seco por siguiрийas y a veces por martinetes.

Por su contenido religioso esta escena representa la mayor osadía cómica de Javier Latorre al jugar entre lo cómico y lo irreverente, pero la ligereza y la simpatía de los personajes, así como la poca luz, hacen que pase por una broma más de los pícaros. Si nos podemos permitir una observación sería la de aconsejar que esta escena se tratara desde un punto de vista más cercano al de Cervantes, que en su novela expone las extrañas devociones de la

²² Almendros Carlos, *Todo lo básico sobre el flamenco*, Barcelona, Ediciones Mundi-libro, 1973, p. 74.

Creemos que el autor al decir «desplante» se refiere a la actitud sobria y orgullosa que adopta el bailar flamenco en este tipo de baile. Además del ejemplo que tenemos en *Rinconete y Cortadillo* nos remitimos a la farruca que baila Antonio Gades en la película *Carmen* de Carlos Saura.

²³ Entendamos este adjetivo como el efecto cómico que puede tener un personaje o una cosa caricaturizada de manera burlesca y extraña, y no en el sentido peyorativo con el que se emplea vulgarmente.



cofradía, se «burla» de ellas y pone de manifiesto su anormalidad a través de los comentarios de Rinconete y Cortadillo. Al presentar las creencias de aquella gente de forma grotesca, exagerada y a través del personaje de la Pipota caricaturizado como un dechado de vicios, bebe, es alcahueta, roba, engaña, etc., Cervantes nos presenta una crítica de las creencias de la cofradía de ladrones que corresponde a lo que sucedía en aquella época en ciertos sectores marginales de la sociedad. Javier Latorre nos presenta esta escena más al estilo de los Monty Python en *La vida de Brian*. Su propuesta es más moderna y satírica.

Consideramos que esta escena resulta un poco floja, parece deshilvanada, dada la calidad del conjunto y merecería planteársela de nuevo si se vuelve a representar la obra.

El tono solemne se mantiene con la entrada de Ganchoso y los músicos. El cantaor se arranca por **siguiriyas**, que no todo son palos festeros en esta comedia. Estas seguiriyas son cortas, se canta una estrofa solamente pero la guitarra se alarga más.

La seguiriya es el palo más significativo de los cantes «jondos». El grito del cantaor es desolador, triste, sombrío, primitivo. Sus letras tratan de penas, de amargura y de hondo dolor. La tragedia humana encuentra en ella un modo de expresión artístico. El gran siguiroyero Manuel Torre las calificó, desde el conocimiento que da vivirlas y expresarlas, de «soníos negros». García Lorca las explicó a su manera en su conferencia de 1933, *Teoría y juego del duende*:

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: «Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica».

Nos podemos preguntar qué hace este palo tan «negro» en una obra de danza teatro cómica. Sacada de su contexto la letra de la seguiriya de Maniferro y Chizquiñaque, no es ni triste ni alegre, habla de saber robar y de saber burlar la ley, temas que pueden encajar en una seguiriya tradicional.

La coreografía es una de las que más flamencura tienen en la obra. Primero echa a bailar Cortadillo, luego le toca a Rinconete y la rematan con un paso a tres con Ganchoso. Los movimientos de los bailaores, aunque duren poco, son genuinamente los del baile flamenco tradicional de hombre. Destaca la marcada tendencia de los brazos a quedarse estáticos, la expresión serena de la cara acorde con el palo que se canta, la expresión general del cuerpo del bailarín denota altivez, la cintura y las caderas permanecen rígidas, las piernas paralelas, los giros son flamencos, comienzan por los pies que arrastran todo el cuerpo. Los marcajes se hacen «en una loseta», los desplazamientos son más cortos que en el resto de los bailes de la obra, el pie queda en contacto plenamente con el suelo, no hay medias puntas en esta coreografía. Este ejemplo de coreografía en que se ha tenido muy en cuenta la solemnidad del



palo empleado asociándole un baile flamenco tradicional, es un buen ejemplo de la calidad de los bailes que ejecutan los artistas y del conocimiento de lo tradicional y de lo moderno del equipo artístico de *Rinconete y Cortadillo*.

Las siguiiriyas dan paso a un solo de guitarra que introduce unas **tonás** a palo seco, todavía más solemnes.

La toná es un cante muy antiguo que se canta a palo seco, sin apenas melodía, sin ritmo particular. Se piensa que proceden de antiguos romances, que interpretaban viejos cantaores como El Planeta y Tío Rivas, de ahí su gran diversidad, se llegaron a conocer más de treinta diferentes. Carlos Almendros nos dice que «hoy es muy raro oír cantar una toná pura, diferenciada del Martinete o la Debla».²⁴ Las siguiiriyas nacieron de las tonás al añadirle la guitarra para crear mayor expresividad. La entrada en la secuencia musical del espectáculo se hace con naturalidad, sin rupturas.

La solemnidad del cante por tonás corresponde con la personalidad y el protagonismo de Monipodio. Al tratarse de un cante a palo seco la tensión en la sala se ve amplificada por el silencio en el que resuena el cante de Enrique el Extremeño. Como hemos comentado al hablar del personaje de Monipodio, este papel corresponde perfectamente a la personalidad y a la corpulencia del cantaor, y su voz afilá resulta conmovedora en el silencio que se crea en el escenario y en el público.

La letra de la toná es una advertencia, una amenaza, declara que es él quien manda, la voz del cantaor se basta, la guitarra hubiera dado una nota dulce. Se ha acertado al elegir un cante a palo seco para expresar las ideas del dominio del jefe y de la sumisión del grupo de cofrades. Mientras Monipodio canta los demás personajes están inmóviles, muchos de ellos bajan la vista, su presencia impone respeto.

Entre estas tonás y el último cante por **bulerías por soleá** hay una coreografía del grupo con corro buleaero que comentaremos aparte. La fiesta se interrumpe con la irrupción de la Cariharta a la que Repulido viene pegándole. Monipodio interviene para separarlos. La primera estrofa del cante concierne a Cariharta y la segunda a Repulido, el baile de este episodio lo trataremos también aparte por tratarse de uno de los momentos más logrados de la obra.

La bulería por soleá o soleá por bulerías es una variante del cante por soleá²⁵ «consistente en acercar su compás al de la bulería»²⁶. A la soleá se la considera un cante básico como lo es la siguiiriya, y es solemne y majestuosa como ella. La que canta Monipodio tiene una letra chistosa pero el tema que trata no es precisamente ligero, los malos tratos, el tono con que la interpreta el cantaor es severo.

Este cante por soleá es el último cante flamenco de la comedia, le sigue una coreografía con música contemporánea que trataremos aparte y un «encabalgamiento» de las melodías barrocas, flamencas y contemporáneas que puntúan la obra, la cual acaba con los sonos del leitmotiv barroco y con la demostración definitiva del ansia de los pícaros por permanecer libres de ataduras. Acaban riéndose del mismísimo Monipodio, al que le roban el botín que

²⁴ Op. cit., p. 39



los demás miembros de la cofradía han reunido con obediencia y devoción. Rinconete y Cortadillo no se someten a autoridad alguna. Creemos que este final le hubiera gustado a Cervantes.

La partitura flamenca de la comedia incluye como hemos visto una gran variedad de palos flamencos. A pesar del género cómico en el que se inscribe la obra no todos los palos son «festeros»²⁷, sin embargo su situación a lo largo del ballet y su repetición en el caso del tanguillo y de las percusiones por bulerías puntúan la obra creando un hilo de ritmos alegres que incitan a tatarsearlos. El poder integrar en el mismo espectáculo esta gran variedad de palos flamencos presupone un gran conocimiento de éstos y de su posible compatibilidad musical. A este respecto podemos afirmar que las coreografías actuales son cada vez más complejas. Los palos denominados «jondos»²⁸ son numerosos en la comedia *Rinconete y Cortadillo* pero la interpretación de los cantaores no se basa en la jondura de los sentimientos tradicionalmente cantados por dichos palos, sino que tienen una función teatral. Sin embargo las características de solemnidad y majestuosidad de estos palos marcan los momentos de la acción en que la situación impone una reflexión, una advertencia, una amenaza, etc.

Como podemos observar en la secuencia musical del espectáculo la música y el cante flamenco ocupan la mayor parte, pero la música clásica y contemporánea tienen un papel importantísimo y están íntimamente ligadas a la flamenca, como venimos señalando al hablar de superposiciones, de «encabalgamientos» entre los diferentes estilos musicales.

- Música clásica y coreografía

Se han compuesto para la comedia dos melodías que denominamos clásicas porque en su composición y ejecución se reúnen las características que definen

²⁵ «La *soleá por bulería* est une forme musicale flamenca très proche de la *soleá*. Elle partage avec elle ses coplas, leur métrique, ses mélodies, et ses tonalités (...) Le rythme d'accompagnement guitaristique de la *soleá por bulería* étant identique à celui de l'*alegría*, l'appellation correcte aurait été *soleá por alegrías*. (...) En résumé, la *soleá por bulerías* est une *soleá* sur le plan de la mélodie, de ses coplas et de leur métrique, soutenue par un accompagnement guitaristique de *alegrías* et une accentuation rythmique de *bulería*.»

Ordoñez Flores Eva, Op.ct., p. 442

²⁶ Ríos Ruiz, Op. cit., p. 436

²⁷ Que incitan a la fiesta, son alegres, bailables, con letras jocosas, divertidas o picantes. Forman parte de los cantes festeros las bulerías, tanguillos, rumbas, etc.

²⁸ Jondo. «Calificativo del cante, baile y toque flamencos, aplicado en valoración subjetiva, tanto a la letra como a la música, con el que se trata de indicar solemnidad, sabor arcaico, primitivismo e identificación con las manifestaciones rítmicas genuinas.» Ríos Ruiz, Op. cit., p. 421

Son considerados cantes jondos la siguiroiya, la soleá, la toná, las tarantas, la caña, etc.



a este estilo musical, y en las que no vamos a entrar por falta de espacio y de conocimientos suficientes. Las melodías clásicas las hemos titulado «Leitmotiv barroco» y «Danza del caballero».

- Leitmotiv barroco

Vamos a detenernos en la coreografía que se ha ideado para este leitmotiv, que calificamos de «barroco» porque suponemos que la finalidad del compositor al emplear esta música de clavicordio era la de introducir al público en el ambiente barroco en el que se desarrolla la acción. En la obertura del espectáculo el leitmotiv barroco lo baila primero, y solo en el escenario, Rinconete, con las manos abiertas y puestas en las caderas y sus características palmadas por pecho y piernas. Cruza los brazos con una actitud de chulería, «de pasar de todo», que resulta bastante flamenca.²⁹

Cortadillo lo baila incluyendo el juego de manos del mangar, realiza las piruetas y giros que le caracterizan, un *rond de jambe*, un paso de cigüeña que prepara un giro. Su coreografía utiliza más movimientos de la danza clásica que la de Rinconete como ya señalamos.

El cuerpo de baile también baila el leitmotiv en la obertura. Los hombres hacen una mezcla de los movimientos característicos de los dos pícaros y las mujeres realizan una coreografía con movimientos más flamencos que ya hemos comentado.

Al cambiar el fondo musical e introducirse la percusión por bulerías vemos que los movimientos se flamenquizan³⁰ al seguir el ritmo de las bulerías, los brazos dibujan escorzos más bruscos, los pies se posan con toda la planta en el suelo. La expresión de la cara se vuelve más orgullosa, más flamenca en una palabra.³¹

En el Cuadro I, el leitmotiv musical barroco va mezclado con música contemporánea, a medida que progresa la coreografía cobra cada vez más importancia, se separa de ella y acaba sonando solo. Lo bailan Rinconete y Cortadillo y contrasta con la escobilla por bulerías que lo precede. La expresión de la cara de los pícaros refleja una sonrisa forzada, muy teatral. Al darse cuenta de que los están observando desde la venta se colocan en el centro del escenario y comienzan su fingida presentación de hijos de buena familia, utilizando una serie de movimientos de danza clásica mezclados con zapateados flamencos. La coreografía comienza con una torsión del tronco de 180° con los brazos dibujando un semicírculo. Bailan frente al público, con movimientos gemelos. Utilizan giros dobles y triples, los desplazamientos que realizan son amplios y los hacen sobre las puntas de los pies. Sus figuras se vuelven etéreas, buscan-

²⁹ Esta proximidad de lo pícaro con lo flamenco es algo que Javier Latorre se ha propuesto mostrar en sus coreografías.

³⁰ Aflamencar. «Interpretar con características tonales y rítmicas propias del cante flamenco canciones o bailes pertenecientes en su origen a otro esquema y aire musical.» Ríos Ruiz, Op. cit., p. 399



do la elevación del cuerpo y la verticalidad. Finalizan con un paso de cigüeña y un giro que termina con los brazos en *troisième position*.

- Danza del caballero

La irrupción del personaje del caballero en el escenario pone fin a la percusión por martinete y a los zapateados con que se bailaba la escena de la pelea entre arrieros y muchachos. Tras un momento de silencio en el que el caballero desenvaina la espada para defender a los pícaros, se oye una melodía de corte renacentista. Nada más oírla el personaje comienza su presentación mediante una coreografía basada en la danza clásica y el baile cortesano de los siglos XVI- XVII. Destaca en esta danza la posición de los pies del bailarín, que marca exageradamente las puntas durante sus desplazamientos por el escenario. La posición de las manos es muy delicada, las muñecas realizan arabescos refinados, los brazos se sostienen con elegancia. Abundan los giros triples con espot y en diagonal, vemos varios *ronds de jambes* y una pierna formando 90º, o sea nada que ver con el baile flamenco. La figura del bailarín resulta ligera, tendiendo a elevarse del suelo en todos sus movimientos.

El caballero ejecuta a continuación un paso a tres con las damas que lo acompañan, cogidos de la mano se desplazan horizontalmente cruzando las piernas, es una escena propia de un baile cortesano de la época. La música clásica se interrumpe con una broma del arriero que coincide con el comienzo de una percusión al ritmo de guajiras, con ella salen de escena y comienza el cuadro siguiente. Las guajiras derivan con naturalidad a tanguillos y todos bailan la falseta de guitarra haciendo una parodia de la danza clásica en la que destaca Rinconete como portor de Cortadillo. Se parodian la abertura de brazos propia de la danza clásica, las reverencias que se le hacen al público.

³¹ Declaramos nuestra incompetencia para proponer una definición tajante de lo que es lo *flamenco*. Nuestro consuelo es que tal vez nadie ha logrado dar una definición concluyente. Nosotros nos unimos a Demófilo y nos excusamos con sus palabras, recogidas en el prólogo al lector de sus *Cantes flamencos y cantares*, de 1887, en el que las nociones de *flamenco* y *gracia* se identifican: «Por lo demás muchas de las coplas que tenéis a la vista, no se han elegido tanto por sus condiciones de belleza como por su carácter *flamenco*, cualidad tan difícil de definir como fácil de apreciar por los inteligentes que comprendan todo el alcance del estribillo de la copla de *Panaeros*, que dice:

Pa tené gracia

Sa menesté reuní

Muchas circunstancias.

Circunstancias que, por desdicha, no reúne el prologista de esta colección» Op. cit., p. 62

De la entrada *flamenco* del *Diccionario enciclopédico Espasa* elegimos la acepción 3: «Que tiene aire de chulo». *Diccionario enciclopédico Espasa*, Madrid, Espasa - Calpe, 1989



Conforme se van emborrachando los movimientos se flamenquizan hasta que se caen al suelo y se duermen.

- Música contemporánea. El solo del militar

La música contemporánea es obra también del compositor Mauricio Sotelo. En la comedia siempre corre encabalgándose con la clásica o provocando rupturas rítmicas que coinciden con rupturas en la acción. Sólo hay dos casos en que funciona sola. Un breve momento al principio del espectáculo mientras que los pícaros se colocan en el escenario y que la luz recorre los primeros paneles de la escenografía y otro más largo en el que nos vamos a detener. Lo hemos denominado «el solo del militar» y sucede tras la fiesta con corro buleaero en la que se lo estaban pasando de maravilla. Una voz fuera de escena grita: ¡agua!, para advertir a los cofrades que un peligro se avecina. Salen todos corriendo, menos Monipodio, que permanece impassible.

La música es electrónica y contiene una sonora percusión que marca un ritmo monótono y marcial. El bailarín, vestido con un traje estereotipado de militar, inicia una coreografía en la que destacan los movimientos bruscos de piernas, cabeza y brazos. Las líneas que dibuja son siempre rectas, destacan los movimientos de piernas entrecortados y violentos. A estos se añaden redobles con los pies y brazos que se bajan por dentro como ejemplos de pasos flamencos. Los giros son bruscos y con spot. La figura del bailarín es rígida, la expresión del rostro sombría.

Todos estos elementos coreográficos e interpretativos ayudan en la creación del estereotipo del militar duro y marcial, que nos podría recordar a los militares que van a buscar a Carmen a la tabacalera en la película de Saura e incluso a los de de la película *Tango* del mismo director.³² Sin embargo su marcialidad no nos inspira el temor que inspira en los ejemplos citados, algunos detalles inmersos en la coreografía ridiculizan a este personaje.³³ El primero es el bailarín mismo, cuyo aspecto físico es demasiado angelical y juvenil para encarnar a un malvado. El segundo son algunas poses ridículas, como la que adopta imitando una figura egipcia que anda de lado. Lo que más credibilidad le resta al personaje de duro que intenta encarnar es la intervención de Monipodio que le pone una bolsa con dinero en cada mano y lo despacha dándole un pescozón como a un chiquillo. El bailarín se había detenido con los brazos en cruz, que pueden simbolizar la balanza de la justicia, pero esa balanza se quiebra en cuanto Monipodio lo soborna, como sucede en la novela:

[Habla Monipodio, en el asunto de la bolsa que robara por la mañana Cortadillo, el cual no sabía aún que había que rendir vasallaje a Monipodio para poder ser ladrón en Sevilla]:

¡ La bolsa ha de parecer, porque la pide el alguacil, que es amigo y nos hace mil placeres al año! (...)

³² Saura Carlos *Tango* © Argentina SONO FILM S.A.C.I. Spain 1988



Finalmente, exageraba [Rinconete] cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza.³⁴

La coreografía de Javier Latorre para *Rinconete y Cortadillo* es variadísima como venimos observando. El coreógrafo utiliza las técnicas de los bailes y las músicas flamenca, clásica y contemporánea para poner en escena la historia de los dos pícaros cervantinos.

A lo largo de este estudio hemos citado prácticamente todos los bailes que componen el espectáculo; hemos dejado para el final los dos que más nos han gustado y que resumen tanto la maestría de los artistas como el buen humor con el que se ha realizado esta primera comedia flamenca.

V. PERLAS COREOGRÁFICAS: FIESTA FLAMENCA, CARIHARTA Y REPOLIDO

En la comedia se han invertido la entrada en escena de Cariharta y Repulido y la fiesta que se organiza tras su reconciliación tal como sucede en la novela. En el ballet sucede al revés, primero la fiesta y luego la pelea. Tal vez porque Latorre no quiere acabar su comedia con la clásica pataíta por bulerías final, aunque la suya es más original que la mayoría. En todo caso no sitúa la fiesta flamenca al final de la obra, la cual acaba con un tono más misterioso, con una música que no es flamenca y en penumbra no con la luminosidad que hay en el escenario durante la fiesta. Aunque el buen humor y la luz estallan cuando entran los artistas para el saludo final con fondo de tanguillos. En todo caso las dos coreografías que hemos dejado para el final se siguen en el desarrollo de la acción que, en este punto del espectáculo, camina hacia su desenlace.

- «Fiesta flamenca»

En el baile por guajiras que ejecuta el cuerpo de baile y que precede al de la fiesta por bulerías nos gustaría destacar la gracia del baile de mujer de las bailarinas del elenco de *Rinconete y Cortadillo*, la suavidad de sus braceos y la feminidad de los contoneos de caderas y hombros que esta música suave acompaña de maravilla. Tras esta suave introducción, la guitarra se calla y comienza una percusión por bulerías acompañada por las palmas y jaleos del cuerpo de baile y de los artistas que están en el escenario. Se forma un corro en el que cada uno va a dar lo mejor de sí. Los bailarines van a sorprendernos con una parodia de los pasos y posturas que caracterizan a este baile alegre de

³³ Cuando empleamos la palabra ridículo en el análisis de la comedia nos referimos a que provoca risa por lo raro o sorprendente.

³⁴ Op. cit., pp. 217 y 240



fin de fiesta en que cada uno hace lo que más le gusta. Cada bailarín ejecuta unos cuantos pasos interpretándolos de tal manera que se conviertan en una caricatura. Con esta interpretación grotesca ponen en evidencia lo alegre y exagerados que son estos momentos flamencos.

Como sucede habitualmente tras la actuación de un cuadro flamenco el cantaor o el guitarrista se da unas vueltecitas para celebrar el final de la actuación. En *Rinconete* el guitarrista Ricardo Rivera se echa a bailar el primero, mientras los otros lo jalean y dan palmas al compás por bulerías. En su baile insiste en el hecho de que como lleva alpargatas no puede taconear.

Tras él bailan Fuensanta la Moneta (la boba) y Belén Mora (la Gananciosa), exagerando los revuelos de las faldas y los movimientos de cabeza al ritmo de una percusión desenfrenada.

Nacho Blanco (Cortadillo) se lanza en un baile en el que destacan la expresión pícaro de la cara, la flexión de las piernas al bailar, los golpes en el pecho con el puño cerrado, los desequilibrios bruscos echando la cabeza para atrás y un salto que acaba de rodillas para salir del corro y dejar pasar al siguiente. Todos estos movimientos están reservados, en el baile flamenco de hombre, para palos festeros como las bulerías o las rumbas. Estas expresiones bromistas y exageradas no tienen cabida en el baile de hombre de palos jondos.

Encarna López (la discreta) se marca una escobilla que termina sobre un pie y sale del corro sin acabar su baile y jaleándose a ella misma, cosa que hoy en día es una manera habitual de rematar los bailes por parte de algunos bailaores, que no es del gusto de los aficionados tradicionalistas.

Nani Paños (Ganchoso) ejecuta una serie de saltos bruscos con desplazamiento de la pelvis que precisan mucha fuerza y dominio del baile. Agarrándose los picos de la camisa parodia movimientos de pies y brazos de la danza folklórica rusa.

Belén Mora se agacha hasta el suelo para recogerse la falda y hacer unos arabescos graciosos con la pierna. La expresión de la cara es burlona y simpática. Exagera el golpe de pie con la planta completa como si matara un bicho en el escenario.

Daniel Navarro (Rinconete), se lanza con un paso de cigüeña al revés cómico y exagerado. Parodia el gesto «del pellizco» característico de las bulerías que deriva en pantomima haciendo como si tirara de una cuerda.

Mara Fernández (la Escalanta), ejecuta una escobilla frenética y una torsión hacia atrás del tronco de 180°, tan exagerada que se queda bloqueada en esa posición y Rinconete tiene que sacarla del corro como si fuera una muñeca.

Rafael del Pino (uno de los arrieros), es el bailaor que más exagera los pasos que ejecuta, pasos que pertenecen al registro del baile flamenco de hombre típico de estos corros de fin de fiesta en que la majestuosidad y la sobriedad dejan paso a las expresiones más burlescas y exageradas. Sin embargo todos estos pasos que provocan risa precisan un gran dominio del equilibrio y de la técnica al bailar, dominio que el bailaor aparenta que pierde al final cuando tras un salto acaba en el suelo. Baila saltando en cucullas y zapateando, baila sobre la parte externa de los pies con éstos cruzados, finge perder el equilibrio con la cabeza echada hacia atrás. Acaba con un zapateo con el que casi pierde



el compás y poniéndose muy feo de cara. Lo sacan a hombros como se saca a un jugador de futbol con lo que la parodia de la estética del flamenco festero se remata con una broma.

Con todos los pasos que ejecutan los bailarines se construye una coreografía muy divertida que pretende parodiar lo que se hace espontáneamente en fin de fiesta mediante la exageración de los pasos, muecas y poses que los bailarines ejecutan de la manera más grotesca posible.

- «Cariharta y Repolido»

Acabada la fiesta, la guitarra comienza a sonar y entra la Cariharta, Repulido la trae cogida por el pelo. Cariharta empieza a bailar desgreñada, Repulido la sigue pero cada uno en un extremo del escenario, cada vez que se acerca a ella es para pegarle. Monipodio los separa y empieza a cantarle a Cariharta por bulerías por soleá. La luz disminuye e incide en la bailarina que mira al vacío. Los hombres y las mujeres se han separado en dos grupos, Monipodio y Cariharta permanecen en el centro. Cuando el rey de los mangones le canta, ella se vuelve y le contesta bailando. Sube los brazos lentamente, en doce tiempos, llora, se lleva la mano al pecho y a la garganta, se da golpes en los muslos, se levanta la falda con las manos crispadas en el borde. Su cara expresa dolor físico con una nota de resignación que corresponde a cómo la describe Cervantes, furiosa pero fatidicamente ligada al hombre que la maltrata. Se echa a llorar y Monipodio la abraza como un padre.

Comienzan a bailar los hombres en grupo perfectamente coordinado. Siguen las mujeres, en grupo separado pero realizando los mismos pasos que los hombres, Cariharta se une a ellas y Monipodio permanece en el centro. Los dos grupos ejecutan los mismos marcajes, escobillas y giros. El grupo de mujeres se distingue por la feminidad de los braceos y la posición de las piernas, más abiertas y semi flexionadas, lo que acentúa la feminidad de sus figuras. Los hombres bailan erguidos.

Cuando cesa el baile, Monipodio llama a Repulido que no tiene mucha gana de acercarse; al final va dando un giro triple y rápido acorde con su carácter de chulo presumido. Pero Monipodio lo engacha de la oreja y le canta: «no me seas más malaje». Cariharta baila casi llorando: «y no le pegues más a ella», dándose golpes y con expresión de amargura en el rostro, pero desafiando a Repulido porque Monipodio la protege en aquel lugar que es lo más parecido a un hogar para la muchacha. Tras la reconciliación interpretada mediante pantomima, comienzan una escobilla al unísono, a la que se une el cuerpo de baile que se ha colocado formando parejas. La luz explota de intensidad y la coreografía se acaba con un abrazo que se da cada pareja y una bendición de Monipodio, que nos recuerda al texto cervantino:

Todos le volvieron las gracias [a Monipodio]. Tornáronse a abrazar Repulido y la Cariharta, la Escalanta con Maniferro y la Gananciosa con Chizquiñaque (...) Abrazó a Rinconete y a Cortadillo, y echándolos su bendición, los despidió (...)³⁵



El análisis de las imágenes y la música del espectáculo nos ha permitido apreciar las cualidades artísticas de los intérpretes. Su esfuerzo en el campo de la interpretación dramática es evidente. En general consiguen buenos resultados y encarnan con convicción a sus personajes.

El recurso a leitmotive musicales y coreográficos demuestra su eficacia. Crean en el público un efecto de reconocimiento automático de las situaciones y personajes a los que caracterizan. El ritmo pegadizo de la música utilizada y la simpatía de los movimientos de baile que los componen hacen que se queden grabados rápidamente en la mente del receptor.

A su vez el papel narrativo de algunos de los cantes de la obra, junto a los leitmotive, ayuda a que el espectador vaya construyendo la historia, sin necesidad de conocer de antemano la obra cervantina ni abusar de las pantomimas que expliquen las intenciones de los personajes.

La labor coreográfica de Javier Latorre conjuga las técnicas de los estilos clásico y contemporáneo a la del flamenco. Para ello le resultan de gran ayuda las partituras musicales que se componen expresamente para la obra. El resultado final llama la atención por la armonía en que conviven los diferentes estilos artísticos.

Recalcando la armonía visual y auditiva que se desgaja del espectáculo damos por terminado nuestro análisis de la comedia flamenca *Rinconete y Cortadillo*, adaptación dramática para ballet flamenco de la compañía de Javier Latorre, estrenada el 21 de junio de 2002 en el 51 Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

CONCLUSIÓN

Nos gustaría haber conseguido establecer a lo largo de este trabajo la originalidad del *Rinconete y Cortadillo* de Javier Latorre dentro del panorama artístico flamenco. Con tal finalidad partimos a la búsqueda de precedentes históricos, pero no conseguimos encontrar en nuestras fuentes ejemplos de obras cómicas de esta envergadura. Ello no impide que el flamenco sea alegre y desenfadado y que quite las penas a quien lo ve y lo escucha en sus manifestaciones más festeras, pero en lo que concierne a los grandes montajes escénicos, el elemento cómico brilla por su ausencia o por su escasa representación. Para colmo, a lo largo de su historia el arte flamenco ha pasado por situaciones en las que el calificativo «arte» le quedaba un poco grande. A estas situaciones de mitificación han contribuido tanto las circunstancias políticas y sociales por las que pasó España a partir de los años 30 hasta la instauración de la democracia, como el público. Efectivamente el público, por ignorancia o por un deseo de evasión, que resulta comprensible, ha obligado

³⁵ Op. cit., p. 239



al flamenco a servirle de diversión, y demasiadas veces se le ha mezclado con juergas, alcohol y otros excesos, circunstancias poco propicias para degustar lo hondo.

Tal vez a causa de esta incomprensión el flamenco ha ahondado más en sus expresiones trágicas que imponen más respeto al público, ya que la tragedia, más que la comedia, aumenta la estima del espectador por las personas que sufren o que representan valores trascendentales en un escenario. No es de extrañar que el espectáculo que marca un antes y un después en el universo del ballet flamenco se titule *Quejío*. Ante tal panorama la propuesta de Javier Latorre resulta arriesgada a primera vista. Si no se conoce el espectáculo puede incluso extrañar el éxito de público y crítica que obtuvo en sus distintas representaciones. Esa desconfianza hacia lo cómico en el flamenco viene impuesta por la tradición y tal vez por el hecho de que no se había ido nunca muy lejos en este campo.

Con nuestro estudio hemos pretendido demostrar que la comedia de Javier Latorre merece los elogios que ha recibido. Las críticas negativas, alguna ha habido, demuestran un exceso de prejuicios que impiden apreciar la calidad del espectáculo. Es cierto que la apreciación del espectador es inmediata y no suele ir acompañada de un estudio previo del espectáculo al que se asiste. Sobre todo en una obra como *Rinconete y Cortadillo* completamente inédita en todos los ingredientes que la componen, música, letras flamencas, escenografía, coreografía, etc.

A lo largo de nuestra inmersión en la obra esperamos haber demostrado el cuidado y la maestría que se han puesto al servicio de esta adaptación bailada de la célebre novela ejemplar. En sus cantes hemos podido apreciar la sutil erudición que se desgaja de las letras de José Luis Ortiz Nuevo, y su conocimiento preciso de los palos flamencos, materia ésta que nos impone un gran respeto dada su complejidad. En cuanto a la ejecución de los cantes hemos podido admirar el profesionalismo de los intérpretes, capaces de darle el sentimiento que precisan y de amoldarse a las exigencias de la puesta en escena.

A nivel de la música compuesta para el espectáculo, solo podemos lamentar no poseer la formación adecuada para ir aún más lejos en la comprensión de esas preciosas melodías. En un ámbito que conocemos mejor podemos decir que encajan perfectamente en la puesta en escena y en la labor de caracterización de situaciones y personajes.

En lo que concierne a los bailarines que participan, de tan buena gana, en este montaje no podemos más que saludar su capacidad artística y técnica a la hora de pasar de un momento de flamencura a una danza barroca o contemporánea. En el campo de lo flamenco hemos hecho hincapié en el baile flamenco de hombre y de mujer y hemos observado que los bailarines de la compañía de Javier Latorre son capaces de conjugar lo moderno con lo tradicional. En cambio pensamos que a nivel actoral se les ha pedido demasiado en ciertos momentos de la obra. Algunas de las pantomimas se prolongan unos segundos de más. Contando con tan buenos bailarines y coreógrafo nosotros propondríamos que fueran los



bailes los que se prolongaran y que la gestualidad dramática fuera aún más bailada que mimada. Lo cierto es que reconocemos que como tiránico espectador hemos apreciado tanto los bailes que algunos nos han sabido a poco. En cambio como estudiosos de la obra y conocedores de la búsqueda intensa que ha precedido a la puesta en escena final podemos concluir diciendo que la seriedad con que se ha trabajado esta comedia merece un buen aplauso.

Uno de los elementos en el que lamentamos no haber podido profundizar ha sido la obra que el pintor Abraham Lacalle crea para la comedia. Hemos intentado estudiarla pero no acabábamos de llegar a resultados concluyentes. Las razones eran varias, en primer lugar el hecho de que el arte contemporáneo precise, a nuestro parecer, conocer la obra del autor, sus motivaciones artísticas. Otra razón por la que no hemos incluido en este trabajo nuestras observaciones sobre dicha creación era a causa del respeto que sentíamos ante la impresión de grandeza y de belleza que nos procuraba el conjunto de los paneles, esa poesía que no acabábamos de definir bien a través de la grabación de la que disponíamos. Si todos los elementos de un espectáculo se disfrutaban mejor en directo la pintura no admite el filtro de la grabación videográfica. Nos gustaría haber contado con fotografías de los paneles para poderlos estudiar mejor. De hecho es una cuenta pendiente que nos gustaría abordar algún día.

A nivel de la labor coreográfica que realiza Javier Latorre en este espectáculo esperamos haber mostrado hasta que punto el artista consigue eliminar las fronteras entre cante, baile y pantomima, aunque confirmamos la reserva que emitíamos antes pero que pesa poco en el resultado final, que consideramos que es muy logrado. La sincronización de los artistas en los bailes de grupo además de ser muy buena está tintada con unas notas armoniosas que confieren belleza plástica a los desplazamientos de los bailarines. El ritmo de la representación también se basa en ese trabajo coreográfico y, aparte de lo dicho en torno a la pantomima, nos parece muy acorde con el tono humorístico de la obra, puntuado de algunos momentos melancólicos³⁶.

A partir de todo lo que hemos estudiado sobre la obra y sobre la evolución del arte y de los artistas flamencos de hoy podemos concluir respondiendo afirmativamente a la pregunta que nos planteábamos en el tercer capítulo de nuestro trabajo: ¿Puede rimar «comedia con flamenco»? Nosotros pensamos que sí. Todo rima cuando el poeta es bueno. Todo rima cuando te gusta el poema y tal vez *Rinconete y Cortadillo* responda a una necesidad del público de poder reír donde menos lo espera.

Conversando con Daniel Navarro, que para nosotros será de ahora en adelante *Rinconete*, nos queda la grata impresión de que la comedia ha sido un proyecto satisfactorio tanto a nivel artístico como humano para el equipo que participó en ella³⁷. Para nosotros también este estudio nos ha aportado

³⁶ Nos referimos por ejemplo al baile de la farruca, o al de los tientos.

³⁷ Tuvimos el placer de conversar con el bailar Daniel Navarro el 4 de marzo de 2006, en el Auditorio del Thor, Francia.



tanta satisfacción intelectual como humana gracias a las personas que hemos conocido, o conocido mejor, a lo largo de estos meses.

Concluiremos diciendo que el aspecto cómico de la obra, aunque inesperado tal vez en el mundo del flamenco, aporta la risa y la sonrisa que tan saludables son. El flamenco ha demostrado que es capaz de sostener una obra cómica de la envergadura del *Rinconete y Cortadillo* de Javier Latorre. Aunque todo el mérito no sea de los artistas con que cuenta este proyecto, mucho le deben a D. Miguel de Cervantes y a su prodigiosa pluma.



Otra escena del ballet de Javier Latorre, "*Rinconete y Cortadillo*", que fuera galardonado por la Cátedra de Flamencología con el Premio de la Crítica al Mejor Espectáculo del Festival de Jerez del año 2003.



LA INTEGRACIÓN DE LOS GITANOS JEREZANOS EN LA SOCIEDAD DE LA CIUDAD DEL FLAMENCO

JUAN DE LA PLATA

DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Los primeros gitanos aparecen en Jerez de la Frontera, provincia de Cádiz, sobre mediados del siglo XV y, muy pronto, son bien acogidos por la sociedad jerezana, especialmente por la nobleza y los terratenientes, que los emplean en las labores agrícolas de sus campos; bautizándolos y dándoles sus nombres y apellidos, en la mayoría de los casos. Los gitanos que son herreros, fabrican balas de cañón para el ejército; así como numerosos utensilios para el campo y para el uso doméstico. Pero, sobre todo, son de gran ayuda en la fabricación y colocación de herraduras, con destino a la abundante caballería que existe en Jerez y en su enorme término municipal, dado que Jerez es, desde muy antiguo, ciudad tenida por cuna de las mejores razas equinas, entre las que destacan sus famosos caballos de raza cartujana, criados por los monjes de la cercana Cartuja, a tan solo cinco kms de la población; dándose el caso de que algunos de estos frailes, según hay constancia, aprendieran a hablar el caló, gracias a su constante relación con los herreros gitanos.

Esta actividad fragüera ha desaparecido, en Jerez, en las últimas décadas, al ir cerrando las últimas herrerías que quedaban, de las cuales tan solo permanece abierta la que fuera del célebre Tío Juane, herrero y buen cantaor aficionado, fallecido hace algunos años, a muy avanzada edad; padre del famoso cantaor Cayetano Fernández "Nano de Jerez". Actualmente puede decirse que ya no existen en Jerez gitanos herreros, debido sobre todo al avance de los tiempos modernos, y a irse acomodando la vida de los mismos, a trabajos menos duros, especialmente en los campos y en las bodegas. Excepción hecha del cantaor El Gordo, que aun mantiene la tradición y la herencia dejada por sus antepasados a su padre, Tío Juane, con la única fragua jerezana que aún existe abierta en el Campillo, y que junto con su hermano Nano, acompañando a su *bato*, llevaron durante años, con tanto orgullo, de forma itinerante, a muchos lugares de Andalucía; fabricando a la vista del público sus renombradas herraduras, mientras ejecutaban los viejos cantes fragüeros por tonás, debla, carceleras y martinetes.



El buen trato dispensado, de siempre, en Jerez, a los gitanos, pese a las reales pragmáticas en contra de los mismos; así como el ejemplar y buen comportamiento, manifestado de siempre, por parte de los que se establecen a vivir en Jerez, de forma quieta y definitiva; empadronándose tras la Real Pragmática-Sanción dictada por Carlos III, obligando a ello, hace que pronto se establezca una amistosa relación entre la población gitana y los castellanos viejos, los jerezanos autóctonos, hasta el punto de que jamás, nunca, se diera la circunstancia, en cinco siglos largos, de un solo choque racial, entre ambas comunidades de vecinos.

En principio, recién llegados a Jerez, los gitanos empiezan a establecerse a extramuros de la ciudad, creando así dos gitanerías, distintas y bien diferenciadas, dentro de las nuevas feligresías creadas alrededor de las iglesias de San Miguel y de Santiago, lugares por donde crecía la población y donde, por otro lado, solo habitan los más pobres y desheredados de la fortuna; gente campesina, en su mayoría, con la que los gitanos comienzan a relacionarse, creando vínculos de amistad y buena vecindad.

Pero pronto, conforme se ven bien acogidos y mejor tratados, los gitanos que van prosperando, gracias a sus trabajos en la fragua y en los campos, empiezan a trasladar sus domicilios a otros puntos de la ciudad, incluso a calles más céntricas, lejos del extramuros, como las de Santa Isabel, Marimanta, Vicario, San Pablo, Honsario, Molino de Viento, Caracuel, Florinda, etc

Y en una de estas calles, la actualmente denominada de Gómez Carrillo, en el barrio de La Albarizuela, feligresía de San Pedro, entre los barrios de Santiago y de San Miguel, establecen una tercera, aunque más pequeña gitanería, siendo conocida dicha calle, oficialmente, como Calle de los Gitanos, en la que habría de nacer una de las cantaoras gitanas más célebres de todos los tiempos: Merced la Serneta, mujer de gran belleza y de excepcionales cualidades para el cante; especialmente de la soleá, que ella crea y que ha pasado a la historia del flamenco llevando su nombre.

En esta calle, situada entre las llamadas de Don Juan y Clavel, existían tantas viviendas de gitanos, que ya figura con ese nombre en el Catastro de 1752, llamándose así, Calle de los Gitanos, hasta el 31 de julio de 1889, fecha en que el Ayuntamiento acuerda cambiarle el nombre por el actual, en memoria y homenaje del héroe jerezano, en la guerra contra los moros del año 1261, Garci Gómez Carrillo, defensor de la ciudad y de su Real Alcázar, donde perdió la vida mutilado heroicamente. Cuando el Ayuntamiento acuerda el cambio de nombre, la mayoría de los gitanos y sus fraguas ya se habían trasladado de dicha calle, a otros lugares de la población jerezana.

De estos cambios de domicilio se desprende que los gitanos nunca se sintieron marginados en Jerez, ni vivieron recluidos en exclusivos guetos, durante los cinco siglos que llevan asentados en Jerez, ciudad en la que se sienten totalmente integrados, sobre todo a partir de finales del siglo XVIII. Aunque, a pesar de ello, hayan querido seguir manteniendo, hasta hoy día, la tradición de sus hogares, en calles del barrio de Santiago, como Nueva y Cantarería, donde aún permanecen viviendo muchos de ellos. Siendo menos los que habitan en las calles Acebuche y Alamos del barrio de San Miguel, cercanas a la mítica



Plazuela, donde antaño solían reunirse para sus fiestas y enrolamiento en los trabajos de los campos. Sobre todo, desde que muchos de ellos consiguieron mejores viviendas – aunque sin dejar de ser modestas – en nuevas barriadas de la ciudad, más alejadas del casco antiguo, como La Asunción, La Vid, El Chicle, Polígono San Benito y otros enclaves periféricos jerezanos.

La integración de los gitanos, en el conjunto de la sociedad jerezana, es tal, en los comienzos del presente siglo XXI, que cada día son más abundantes los matrimonios mixtos con jerezanos, y con jerezanas, no gitanos. Comparten todo tipo de trabajos, no solo los tradicionales del campo, sino en fábricas, en talleres y en los distintos oficios bodegueros; viviendo en modernas barriadas, junto a los demás jerezanos, a los que en Jerez no se les ha llamado nunca *payos*, sino *gachós*. Y sus hijos, los pequeños *churumbeles*, comparten las mismas aulas, en los mismos colegios que los demás niños, sin distinción, ni marginación de ninguna clase. Es más, entre los jerezanos que no son *cayos reales*, es un piropo llamar gitano a quien no lo es, porque ser gitano es señal y garantía de arte, de gracia y de buenas maneras; sobre todo en el vestir y en el andar. Estéticamente, un gitano es siempre más elegante que otro jerezano que no lo es. Por eso, si se le dice a un *gachó*, “*qué gitano va*”, o “*qué gitano eres*”, lo estaremos halagando, en vez de insultarlo. Y las mujeres jerezanas cuando se visten de faralaes, para ir a bailar a la feria, al traje de volantes le llaman “*traje de gitana*”. Y muchas costumbres de los gitanos y palabras del *caló*, han sido adoptadas por el resto de la población jerezana, como algo completamente normal y natural, en el devenir de los tiempos.

Esa afinidad de caracteres, lenguaje y forma de ser y comportarse, no evita que los gitanos jerezanos se sigan sintiendo orgullosos y buenos conservadores de sus más importantes tradiciones; aunque del idioma *caló* originario sean ya muy contadas las palabras que utilizan, en el día a día de su vida familiar o social, ya que estas han ido desapareciendo, en su mayoría, con el paso de los tiempos, hasta el punto de que junto al orgullo racial que aún poseen, no dejan de sentirse, por ello, menos jerezanos y en su caso, tan gitanos como el que más.

Junto a sus cantes y bailes flamencos, los *cayos* jerezanos conservan todavía sus más hermosas tradiciones, sobre todo las que están íntimamente ligadas al ciclo de la vida, especialmente las del rito de la boda y su celebración.

En cuanto al resto de la sociedad jerezana, jamás se han conocido actos de racismo, ni de violencia, o simplemente motivos de rechazo; ni contra la raza gitana en general, ni contra ningún gitano, en particular. Dándose el caso curioso de que, en el siglo XIX, fueron varias las mujeres gitanas, premiadas por el Ayuntamiento jerezano, en atención a sus méritos y virtudes, generalmente reconocidas por sus contemporáneos.

Jerez, como ciudad, se siente muy satisfecha de haber aceptado de buena gana, siempre y en todo momento, en el transcurrir de los últimos siglos, a la numerosa comunidad gitana aquí asentada; y ésta, por su parte, ha sabido responder con nobleza y laboriosidad, a esa integración, de la que todos los jerezanos pueden dar fe y testimonio.



En Jerez, la lorquiana "*ciudad de los gitanos*", puede decirse que no existen ni gitanos chalanos, ni gitanos pordioseros que pidan limosna – esto, ni ahora, ni desde hace más de cien años, por lo menos –; ni tampoco se conocen apenas delitos de ningún tipo, que puedan imputársele a individuos de esta raza. Especialmente delitos de sangre, ni contra la propiedad privada. En ese aspecto los gitanos jerezanos son realmente ciudadanos ejemplares y amigos de respetar y guardar las leyes. Y en cuanto a su comportamiento cívico y de convivencia en común con el resto de la sociedad jerezana, los gitanos de la ciudad del buen cante, del vino y los caballos, siguen la regla de oro de "*vive y deja vivir*"; porque, como dicen algunos de sus patriarcas, "*cuando sale el sol, sale para todos*".

Abundando en lo referente a la convivencia de gitanos y *gachós*, las casas de los primeros suelen ser más bien modestas, pero muy limpias; porque ellos también lo son y, sobre todo, tienen un alto sentido de la hospitalidad y de la familia, hondamente arraigado en sus costumbres más ancestrales. Y, por otra parte, su simpatía es proverbial, en el trato con los demás jerezanos. No son esquivos, ni mucho menos violentos; ni agresivos, ni amigos de bronca o disturbios callejeros. En general, gozan del aprecio y del respeto de todos los demás vecinos de la ciudad; porque su comportamiento, en la casa, en la calle y en el trabajo, o en la diversión, tanto pública como privada, es realmente normal, responsable y solidario con el resto de los demás ciudadanos.

Y una cosa debo dejar bien sentada, insistiendo para ello, si es preciso. Como ya digo anteriormente, por encima de todo se consideran unos buenos jerezanos. Gente de orden, de paz y de amistad, con la que da verdadero gusto charlar, tomarse una copa o escucharles cantar y verles bailar. En Jerez, donde viven y conviven numerosos gitanos, puede decirse que no existen dos razas, ni dos clases de habitantes; ni existe racismo, ni rencillas raciales, más o menos encubiertas. Y mucho menos, marginación de ningún tipo. En Jerez, únicamente hay jerezanos. Y, todos, jerezanos de primera. Sean o no gitanos. Y eso habla, más elocuentemente que ninguna otra cualidad, de la que ha sido y sigue siendo pacífica y total integración de los gitanos, en la sociedad jerezana del siglo XX y XXI., dentro de la que es universalmente reconocida como Ciudad del Flamenco. Sin que por ello nuestros gitanos hayan perdidos su raíces, sus tradiciones y los rasgos más peculiares y característicos, que les hacen diferentes al resto de los jerezanos; pero no por ello menos respetados, apreciados y queridos.



NOTICIAS DE LA CÁTEDRA

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA PREPARA UN AMPLIO PROGRAMA DE ACTIVIDADES, PARA CONMEMORAR SUS 50 AÑOS DE VIDA

Ante la celebración de sus Bodas de Oro con la cultura del flamenco, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, con sede en Jerez de la Frontera, Plaza San Juan núm. 1 (Palacio Pamar-tín), en colaboración con el Centro

Andaluz de Flamenco, la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, la Delegación de Cultura del Ayuntamiento jerezano, Cajasol y las bodegas González Byass prepara un amplio programa de actividades, a desarrollar desde enero a octubre del próximo año 2008, fecha en que se cumplen los 50 años de vida de esta institución, la más antigua de las que existen, dedicadas a la investigación, defensa, promoción y difusión del arte flamenco.

Dicho programa se iniciará el día 18 de enero de 2008, con la presentación a medio día del cartel y programa completo de actos, en la sede del CAF; pronunciando esa noche el pregón de la conmemoración, en la Sala Compañía, el poeta, flamencólogo y académico sevillano, Daniel Pineda Novo, con las ilustraciones al piano flamenco del pianista jerezano, José Zarzana y del cantaor chiclanero Antonio Reyes.

Cátedra de Flamencología

50
AÑOS

Medio siglo
con la cultura
del Flamenco

JEREZ 1958-2008





Luego vendrán otras actividades, a celebrar en los meses posteriores, destacando entre ellas varias conferencias; una mesa redonda sobre el devenir de la Cátedra; clases magistrales sobre cante, baile y guitarra flamenca, a cargo de tres destacados maestros; una nueva edición de la Fiesta de la Copla Flamenca; una exposición de pintura flamenca y otra sobre la historia de la Cátedra; presentación de libros y discos; así como el reestreno del Concierto de Jerez, para orquesta y guitarra flamenca, de Benito Lauret, promovido por la Cátedra de Flamencología, en 1974.

LA CÁTEDRA SE INTEGRARÁ EN LA CIUDAD DEL FLAMENCO

Fiel a su deseo, hace tiempo expresado, de integrarse en la futura Ciudad del Flamenco, que proyecta y construye el Ayuntamiento de Jerez, en el centro del casco histórico de la población, la Cátedra de Flamencología culminará su Cincuentenario fundacional, con la firma del protocolo de traspaso a dicha institución oficial de todos los fondos y archivos de su importante patrimonio; consistente en miles de documentos; varios cientos de fotografías; de discos y grabaciones en todos los formatos, antiguos y modernos; una extensa colección de carteles de festivales nacionales e internacionales; otra de programas y folletos; numerosos libros de temática flamenca; cuadros y otros objetos de considerable valor; atesorado todo ello, día a día, durante cincuenta años de trabajos en pro del flamenco.

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA NOMBRA NUEVOS MIEMBROS A PACO CEPERO, LUISA TRIANA, GAMBOA, BOHÓRQUEZ Y GUTIERREZ CARBAJO

Por reciente acuerdo, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces ha nombrado nuevos miembros correspondientes de la misma al compositor y guitarrista Paco Cepero, a la bailaora y pintora Luisa Triana, a los críticos y escritores de flamenco José Manuel Gamboa y Manuel Bohórquez Casado, y al catedrático de la UNED y destacado estudioso de la poesía de la copla flamenca, Francisco Gutierrez Carabajo, todos los cuales han aceptado dichos nombramientos.



Paco Cepero



Los nuevos miembros de la Cátedra recibirán sus títulos en los actos en que habrán de intervenir, en el próximo curso académico, con motivo de celebrarse el cincuentenario de la fundación de la institución cultural jerezana.

XI FESTIVAL DE JEREZ

LA BAILAORA MERCEDES RUIZ, PREMIO DE LA CRÍTICA, 2007

Convocado por nuestra revista, lo patrocina el Consejo Regulador de los Vinos de Jerez, Manzanilla, Brandy y Vinagre de Jerez

Finalizado el XI Festival de Jerez, celebrado en el Teatro Villamarta, el día doce de marzo de dos mil siete, y convocado por la "Revista de Flamencología" de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, se reunió el Jurado del PREMIO DE LA CRÍTICA, para conceder su anual galardón al mejor espectáculo presentado en dicho festival, en la Sacristía "Santiago Lledó" de la Bodega de San Ginés de la Jara de la Casa del Vino, sede del Consejo Regulador de las Denominaciones de Origen "Jerez-Xérès-Sherry", Manzanilla de Sanlúcar y Vinagre de Jerez y, tras las correspondientes deliberaciones, los señores críticos asistentes, cuyos nombre y medios figuran en el correspondiente acta, acordaron conceder dicho Premio, patrocinado por el citado Consejo Regulador, a la bailaora MERCEDES RUIZ, por su espectáculo "Juncá", representado en el Teatro Villamarta, la noche del 6 de marzo de 2007.

Al mismo tiempo, el citado Jurado acordó conceder una MENCIÓN ESPECIAL a los bailaores Toni el Pelao y La Uchi, por su actuación dentro del festival, en la Sala Compañía, el día 7 de dicho mes y año.



Mercedes Ruiz

LA BAILAORA Y PROFESORA DE DANZA, FÁTIMA MARTIN FRANCO, DE CÓRDOBA, GANADORA DEL II PREMIO DE INVESTIGACIÓN "JUAN DE LA PLATA" DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

El trabajo premiado es un estudio etnográfico sobre "La indumentaria en el Baile Flamenco" y está dotado con mil euros y su publicación por el Centro



Andaluz de Flamenco y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco de la Junta de Andalucía

La Cátedra de Flamencología de Jerez ha concedido su II Premio de Investigación Etnográfica "Juan de la Plata" al estudio titulado "La indumentaria en el baile flamenco. Un recorrido histórico", original de la investigadora, bailaora y profesora de danza española y de baile flamenco, Fátima Martín Franco.

Dicho premio ha estado patrocinado por el Centro Andaluz de Flamenco (CAF) y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, que lo ha dotado con mil euros en metálico y la publicación del trabajo, del cual la autora recibirá cincuenta ejemplares.

El mencionado trabajo, al que ha puesto prólogo la gran bailaora cordobesa, Blanca del Rey, está siendo editado por Ediciones Giralda, de Sevilla, y verá la luz en las fechas finales del presente año 2007, o principios del 2008.

Fátima Martín Franco (Fátima Franco, en los carteles), cordobesa de nacimiento, finalizó en 1989 la carrera de danza española, en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Córdoba, con las asignaturas complementarias de formación musical, maquillaje, expresión corporal, teoría de la danza, indumentaria e historia de la danza; realizando posteriormente numerosos cursos de perfeccionamiento de flamenco y danza española, con los maestros Cristóbal el Jerezano, Mario Maya, Matilde Coral, Angelita Gómez, Pedro Azorín y otros.



Fátima Martín Franco

Desde 1990, Fátima Martín Franco ha venido adquiriendo una gran experiencia profesional, al formar parte de varias compañías de danza, y ejerciendo como profesora en diversos centros; participando en 1997 y 2003, en la promoción turística, en Italia, Bélgica y Holanda, de los programas "Andalucía nuestra" y "Andalucía es de todos" de la Junta de Andalucía; ejerciendo desde 2001 como profesora de baile flamenco, en Córdoba, en convenio con la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento cordobés.

Apasionada de la investigación del flamenco, especialmente de todo lo relacionado con el mundo del baile, desde hace años recopila toda clase de datos, colecciona libros, láminas y fotografías, relacionadas con su arte; teniendo varios trabajos inéditos y presentando en 2006 una ponencia sobre el baile, dentro del Curso "Cultura Andaluza", realizado por el centro de profesorado "Sierra de Córdoba" de la Consejería de Educación.

Como bailaora profesional, en activo, viene formando parte, desde 1999 hasta la fecha, de la Asociación de Artistas Flamencos de Córdoba; habiendo realizado numerosas actuaciones en festivales flamencos, dentro y fuera de España.



EL FALLO DE PREMIOS CLAUSURÓ EL IV SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

El alemán Klaus Handner, se alzó con el primer premio de fotografías en color, por su colección "Compás de flecos", presentada al IV Salón Internacional de Fotografía Flamenca de la Cátedra de Flamencología, patrocinado por el CAF y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco de la Junta de Andalucía, que durante un mes se ha venido exponiendo en las instalaciones del Centro Andaluz de Flamenco, en el Palacio Pemartín de Jerez de la Frontera. Este artista ha conseguido, además, el tercer premio de blanco y negro, para su colección "Cante del alma".

El segundo premio de fotografía en color fue para el joven jerezano, Jonathan González Postigo, por su colección "La naturaleza del Flamenco"; siendo el tercero, para Toni Blanco, de Córdoba, por su colección "Bailando".

En la modalidad de blanco y negro, el primer premio ha sido para Enrique Taviel de Andrade, de Sevilla, por su colección "Fiesta"; y el segundo, para Ana Palma, de Barcelona, por su colección "¿A quien le cantaré yo?".-

El jurado estuvo presidido por el destacado artista jerezano de la fotografía, Juan

Salido Freyre, quien cuenta, a su vez, con varios libros, exposiciones y premios en su haber; actuando de secretario del Jurado, el director de la Cátedra de Flamencología, Juan de la Plata.

Los premios ascienden a un total de mil doscientos euros, participando en la muestra más de ochenta fotografías, seleccionadas entre todas las presentadas, procedentes de varios países.

A partir de la próxima edición, los premios del Salón Internacional de Fotografía Flamenca distinguirán a las mejores fotografías, presentadas unitariamente, en mayor tamaño, y sin necesidad de agruparlas en colecciones de tres, como se ha venido exigiendo hasta ahora, en las bases de este concurso.



"Compás de flecos", de Klaus Handner, primer premio de fotografía en color, del IV Salón Internacional de Fotografía Flamenca de la Cátedra de Flamencología



OBITUARIO FLAMENCO DE 2007

TRINI BORRULL, DECANA DEL BAILE

Contemporánea y amiga de Pilar López, falleció a principios de año, en su retiro de las Palmas de Gran Canaria, la nonagenaria Trini Borrull, bailaora, tratadista y conferenciante, durante muchos años, por medio mundo.

Al recordar aquí a nuestra entrañable amiga Trini, de la prolífica familia flamenca de los Borrull, y al evocar su clase, su magisterio y su señorío, queremos rendirle el merecido, aunque modesto homenaje a su memoria de bailaora clásica flamenca; de mujer entrañable y de persona de bien, que en los últimos años vivió enamorada de Jerez y del arte flamenco de esta tierra, en la que tantas horas agradables pasó, incluido el gran homenaje que la Cátedra de Flamencología le rindió en González Byass.

Trini fue bailaora y bailarina de clásico español, naciendo y aprendiendo a bailar, en Barcelona, en el seno de una familia de artistas, la de su madre; pues su padre fue un aristócrata austriaco, que la educó como a una verdadera dama.

Su abuelo y su tío, ambos llamados Miguel Borrull, fueron guitarristas, y su madre y sus tías bailaoras. Todos empezaron, igual que Trini, en el Café Villa Rosa, calificado como "la catedral del flamenco", abierto por su abuelo, en Barcelona, en 1916; donde actuaron los más grandes artistas flamencos de su época. En poco tiempo llegaría a primera bailarina y coreógrafa del Gran Teatro del Liceo, desde 1937 al 1949; saliendo a bailar a toda España y al resto de Europa, formando pareja, en principio, con el bailarín Joan Magriñá, con quien protagonizaría "El Amor Brujo", en el Liceo, el año 1943. Pero, en 1950, deja de bailar profesionalmente, al casarse con un canario; estableciéndose desde entonces en Las Palmas de Gran Canaria, donde se dedicó a la enseñanza de su arte.

Que se sepa, ha sido la primera bailaora que escribió un tratado sobre danza, titulado "La Danza Española", reeditado varias veces, a partir de los años cuarenta. Y, como decimos, dio infinidad de conferencias, en varios



Trini Borrull



países, especialmente en Cuba, a donde viajó en varias ocasiones, al unirle una vieja y gran amistad con la directora del Ballet Nacional de Cuba.

Trini Borrull fue una gran enamorada del baile flamenco y de la danza en general. Bailaba con gran soltura, haciendo alarde de gracia y simpatía, las mismas que le caracterizaron en vida, como persona, a la que nosotros tratamos durante muchos años.

Los mejores elogios que se le pudieron hacer a su arte, los escribieron sus paisanos los célebres críticos Alfonso Puig y Sebastián Gasch. El primero dijo de ella que era bailando "una gitana señora y señora gitana; a la vez paya y calé"; mientras que Gasch refería que la carrera artística de Trini Borrull fue siempre un "camino empedrado de éxitos", hasta "convertirse en refulgente astro que brilla con luz propia, en nuestro firmamento coreográfico".

Trini Borrull estuvo ligada a la Cátedra de Flamencología, al impartir lecciones magistrales de baile clásico flamenco, en varios de sus Cursos Internacionales de Verano; así como colaborando con nuestra Revista y con el Museo Flamenco de la Cátedra, al que donó curiosas fotografías de ella y de su abuelo y su tío, los guitarristas Miguel Borrull, padre e hijo.

DIEGO DE LOS SANTOS "RUBICHI", RANCIO Y CLÁSICO

Diego de los Santos Bermúdez, a sus cincuenta y ocho años, era la viva estampa de un cantaor rancio y clásico; tal como lo había sido siempre; desde muy joven, allá por sus comienzos en los "Jueves flamencos" de Manuel Morao. Un cantaor que vivía el cante, que lo sentía, que lo masticaba dramáticamente, cuando salía a decir su flamenca queja, al borde de una silla, junto a la guitarra que le iba sacando de su mundo interior la pena infusa de los más jondos ecos. Porque su cante era un cante que le nacía de dentro a fuera, pero que, a veces, parecía como si también le manara hacia adentro, en forma de seguiriyas, martinetes o soleares. O cuando decía, con aquella doliente congoja, su tremenda saeta al Cristo de los Gitanos o a la Señora de la Yedra.



Diego de los Santos, Rubichi



Rancio y clásico, a la vez, esa fue la imagen que Diego Rubichi siempre llevó a cuantos sitios le llamaron, para ofrecer el verdadero y más genuino cante jondo de la tierra que le vio nacer. Un cante heredado, mamado de la sangre de su vieja gente cantaora, los "Rubichi" y los "Agujeta", sus primos. Un cante que nunca era alegre, sino amasado por antiguas rebeldías, que nos hablaba de fatigas y de ancestrales sufrimientos. Un llanto telúrico, hecho cante desgarrado, carne y espíritu de emociones.

Y como cantaba, así era su forma de ser, su rancia estampa de cantaor a la antigua; su imagen y su manera de comportarse dignamente, en esta vida. Hombre bueno, sobrio en sus gestos y parco en el hablar. También humanamente rancio y clásico, a la vez; como un gitano de aquellos primeros que se asentaron en Jerez, hace siglos, para echar aquí sus raíces y dejarnos, para siempre, clavados en el recuerdo, los ecos de su voz desgarradora. Una voz que ya no volverá a helarnos los huesos con su cante de auténtico escalofrío, porque su corazón se la ha llevado para siempre, hacia las eternas regiones del más jondo de los silencios.

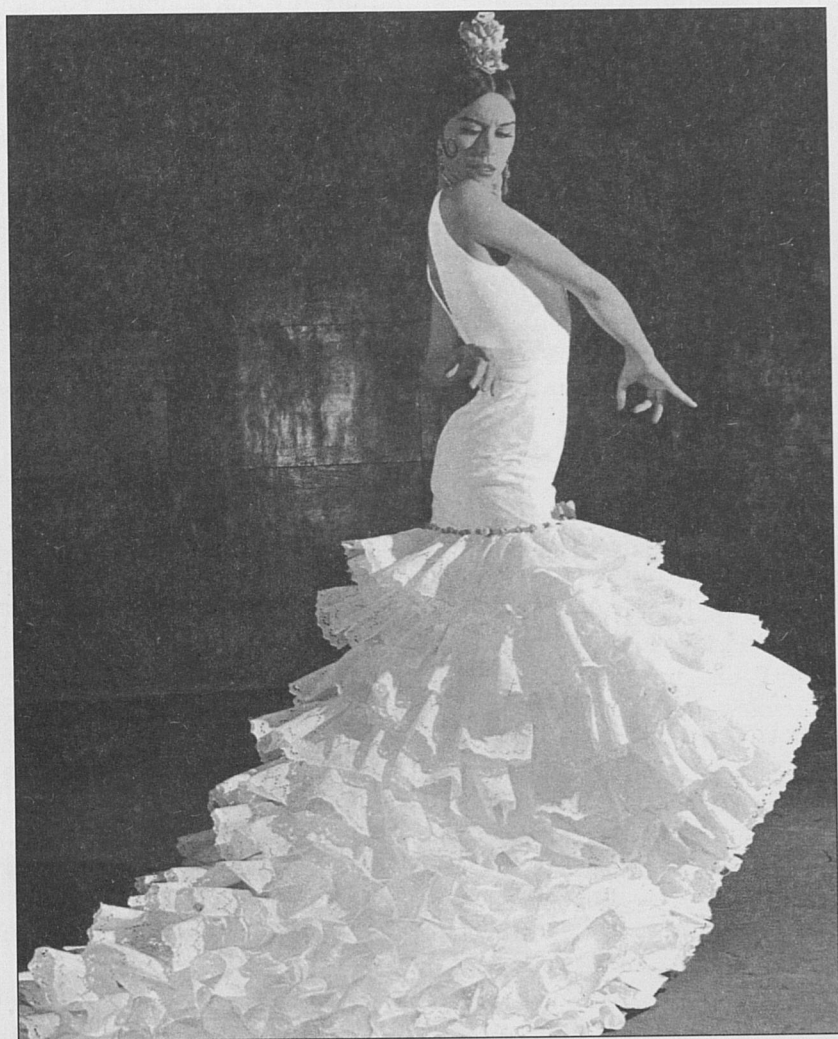
MANUELA VARGAS, UNA LEYENDA DEL BAILE

Se puede decir que es la última leyenda del baile en desaparecer. Una leyenda de baile puro, clásico, eminentemente flamenco, en su línea más ortodoxa. Manuela Hermoso Vargas, Manuela Vargas para el mundo del arte, sevillana, nacida en 1941, acaba de morir víctima de esa terrible enfermedad que todos tememos y nadie quiere llamar por su nombre. Hacía tiempo que estaba enferma y a sus 65 años nos acaba de dejar para siempre.

Manuela fue una mujer con gran vocación de bailaora, desde que, muy niña aún, se iniciara en la célebre academia de Enrique el Cojo., de donde pasó al mítico tablao sevillano "El Guajiro", donde también comenzaría su carrera la gran maestra Matilde Coral y otras grandes figuras del baile.

En Jerez, la vimos bailar muy pocas veces; la última en el Villamarta, antes que se cerrara, con su espectáculo "La Petenera y El Sur", al final del cual tuvimos ocasión de saludarla y recordar con ella, cuando en el año 1969, en la Terraza Tempul, la Cátedra de Flamencología le entregó la insignia de Dama Cabal de la Orden Jonda, al mismo tiempo que el catavino de plata del Premio Nacional de Baile, junto a sus compañeros Antónimo Núñez "Chocolate" y Manuel Morao, que recibirían los premios nacionales de cante y de toque, respectivamente.

Manuela era la misma elegancia en persona; tanto bailando, como vistiendo; en los escenarios y en la calle. Tenía fama de ser una mujer muy distinguida. Sobria, pero elegante, en su porte y en sus maneras, siempre derrochando clase y señorío. Y lo bailaba todo: especialmente sus grandes creaciones por



Manuela Vargas



caña, peteneras, seguriya y mirabrás, con los que tantos éxitos alcanzó a lo largo de su carrera.

Con 22 años, recibió en París, el año 1964, el Premio Internacional de Danza del Teatro de las Naciones, representando a España con sus bailes flamencos más genuinos. Y ahí empezó su leyenda de gran bailaora. Un año después, debuta en Madrid y, seguidamente, da el salto a Nueva York, Latinoamérica, Londres y otras grandes ciudades del mundo. En los ochenta colabora con el Ballet Nacional, haciendo "Retrato de una Mujer" y la "Medea", del maestro Granero. En 1994, Salvador Távora y José Antonio Ruiz la llevan en su espectáculo "Cachorro", triunfando al frente de los Ballets Españoles. Surge entonces la fatídica enfermedad que la obliga abandonar los escenarios.

Posteriormente haría algunas breves apariciones. Entre ellas, en la película de Almodóvar "La flor de mi secreto" y con motivo del veinte aniversario del Ballet Nacional, con el que baila una vez más; rindiéndosele un gran homenaje en el Día Internacional de la Danza del año 2000, y recibiendo de manos del rey, en el 2006 la Medalla de Oro de las Bellas Artes, con cuya suprema distinción culminaría su vida artística, ya prácticamente retirada por completo de toda actividad artística.

El baile genial de esta gran señora de la danza, considerada la última gran leyenda del mejor, más puro y ortodoxo baile flamenco, ha quedado recogido, para la posteridad en videos como "El Angel. Capítulo III"; en dos capítulos de "Rito y Geografía del Baile Flamenco" y en "Cante grande", junto a su mejor cantaora, la inolvidable Fernanda de Utrera, con la que grabó, además, un disco de baile, titulado "Flamenco puro", en 1967; en el que también le cantaban Fosforito, La Bernarda, La Inés y El Turroneiro, con las guitarras de Juan Carmona "Habichuela" y Juan Maya "Marote". Ahí quedó, impresionado para la eternidad, el sonido del inolvidable buen baile de Manuela Vargas, por tientos, mirabrás, bulerías, rumbas, seguriyas, martinete con debla y una prodigiosa soleá de neta inspiración flamenca.

Al reseñar la muerte de esta gran artista, no tenemos más remedio que rememorar su elegante y airoso figura de cimbreante junco de ribera; tan garbosa y gallarda en el braceo, como en sus movimientos, posturas y escorzos; recordando aquél aire flamenquísimo de todos sus bailes, ya en la memoria para siempre.

EL HISPANISTA FLAMENCO, DON POHREN, MIEMBRO CORRESPONDIENTE DE LA CÁTEDRA

Le conocíamos desde los principios de la Cátedra de Flamencología; y solía venir por Jerez casi todos los veranos, para asistir a los acontecimientos



flamencos que acostumbrábamos celebrar por aquellos tiempos. Raro era el año que faltaba, en la década de los sesenta. Había escrito, en inglés, dos magníficos libros sobre flamenco, que editó en los talleres de Jerez Industrial, y que regaló para la biblioteca de la Cátedra. Y era tal su entusiasmo y sus conocimientos del cante y de la guitarra, que tocaba muy bien, que no tuvimos más remedio que hacerle miembro correspondiente de nuestra institución. Y aquello fue como un premio para aquél norteamericano, afincado en Morón,



Don Pohren en una fiesta gitana en Morón

que se llamaba Don Pohren, quien presumía de pertenecer a la Cátedra de Flamencología de Jerez, entre sus numerosos amigos americanos y españoles, a los que recibía en su finca "Espartero", de Morón, donde organizaba juergas de cante y baile del verdadero, para los americanos de aquella base; contando siempre, con el maestro Diego del Gastor, su gran amigo, y uno de los mejores guitarristas para acompañar del siglo XX; además de con artistas tan puros como Joselero y Fernandillo de Morón, Manolito de María, La Fernanda, La Bernarda, Anzonini del Puerto y otros duendes vivos del flamenco de aquellos años, los que, por desgracia, le precedieron en su viaje al más allá.

Don Pohren era un hombre fino, culto y muy educado; una persona muy humilde y más bien tímida, que amaba Andalucía y su cante; que sabía escuchar el cante; y sabía hacérselo escuchar a sus compatriotas, que peregrinaban



a la finca "Espartero", como quienes iban a un lugar de culto a purificarse. Y de allí salían conociendo el verdadero flamenco, el de los reductos más íntimos y secretos; el flamenco sin alharacas, sin tablaos, sin teatralerías al uso; un flamenco natural, nada comercial, sin chabacanerías, y solo para oyentes muy selectos.

Llegó a España a finales de los cincuenta, después de que descubriera el flamenco, en México, en 1947, viendo bailar a Carmen Amaya; y aquí se quedó ya, para siempre, en la tierra que tanto amaba, porque había conquistado su corazón y el de su mujer Elena, bailaora con el nombre de Luisa Maravilla. Con Diego del Gastor perfeccionó lo que ya sabía de guitarra y, cuando murió el maestro, vendió la finca y se marchó a Madrid, donde en el 64 se hizo cargo, durante algún tiempo, del famoso colmao "Los Gabrieles", ese donde estaban en azulejos las célebres esqueletomaquias de Carlos González Ragel, anunciando los vinos de Jerez.; en un afán de devolverle a dicho colmao su desaparecido prestigio de santuario flamenco. Allí, Pohren organizaría fiestas tres días a la semana, contando con viejas figuras como Pepe el de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos, La Perla de Cádiz, María Vargas, Manolito de María, Paco del Gastor, sobrino de Diego, y algún otro veterano cantaor

En Madrid fundó la Sociedad de Estudios Hispánicos, desde donde nos escribía de vez en cuando, para no perder el contacto con la Cátedra, recordando viejos tiempos y poniéndonos al corriente de sus trabajos y de sus libros, de los que llegó a publicar cinco ediciones de "Art of Flamenco", a partir de 1962; dos de ellas en inglés, otra en español, otra en francés y una más en japonés. Luego vendría "Lives and Legendes of Flamenco", en 1964, y otros tres libros más; uno de ellos, editado en 1992, con la primera biografía de Paco de Lucía. Y otro de los últimos, el titulado "Una forma de vida", la de nuestros flamencos que también fue la suya, desde que se enamoró de España y se vino aquí, para vivir y morir. En total, diez libros sobre España, Andalucía y su cante; por lo que Morón le rindió un gran homenaje en 1997.

En su hermosa casa de la periferia de Madrid, donde Don Pohren siguió enseñando a sus compatriotas americanos qué y como era España, Andalucía y su cante; promoviendo nuestro arte, defendiendo su verdad; acaba de morir, hace apenas unas semanas este gran hispanista y flamencólogo, buen tocaor y gran persona - bellísima persona - que había nacido en 1929, en Minnesota, en los Estados Unidos; sin renegar jamás de Andalucía y de su cante; defendiendo siempre nuestra cultura, nuestro arte y nuestra forma de ser; por cuyo apasionado amor los flamencos y nosotros, sus amigos de la Cátedra de Flamencología, les estaremos siempre muy agradecidos, y nunca olvidaremos su generosa y cabal entrega, en favor del auténtico flamenco.



LUISILLO, OTRA FIGURA DE LA DANZA QUE SE FUE

Inesperadamente también, llega la noticia de la muerte de otro viejo amigo, el gran bailarín y coreógrafo mexicano, Luisillo, largos años afincado en Madrid, donde varias veces tuvimos ocasión de visitarle en su tablao, cerca de la plaza Mayor, y en su propia y preciosa vivienda, junto al mismo, donde tan gentilmente nos atendió siempre.

Luis Pérez Ávila "Luisillo", de ascendencia española, contaba 81 años de edad y ha muerto, este pasado fin de semana, a causa de una insuficiencia renal, según informó su hijo. Había viajado por todo el mundo, elevando la danza de España a los más altos niveles con sus espectáculos y coreografías, entre las que destacaron "Carmen", "Romeo y Julieta", "La Malquerida" y, sobre todo, "Don Quijote", galardonada con la medalla de oro de Eurovisión.

En su poder, otros muchos premios y trofeos, entre ellos la cruz de Isabel la Católica que le entregara el rey de España, en 1996, al cumplir su medio siglo de vida, dedicada por entero a la danza.

Pero de lo que más orgulloso estaba Luisillo era de haber sido el primer bailarín que presentó un espectáculo dentro del Vaticano, ante el mismo Papa Pablo VI, con una coreografía, especialmente montada por él, sobre la parábola bíblica de "El Convite", con el cual obtuvo un enorme éxito.

Dada nuestra gran amistad, el bailarín nos pidió, en una ocasión, que le mandáramos artistas jerezanos para una gira por África del Sur, y le mandamos al guitarrista Parrilla de Jerez y al cantaor Manuel Agujeta; originando éste un gran problema, a última hora, al negarse a subir al avión que habría de llevar a la compañía a Johannesburgo. Desde el mismo aeropuerto de Barajas, nos llamó Luisillo, todo angustiado, viéndonos obligados a solucionar tan repentina como difícil papeleta por teléfono, hablando muy seriamente con el cantaor, al que logramos convencer para que se montara en el avión, cuando ya faltaban escasos minutos para que despegara el vuelo.



Luisillo



Luis Pérez Ávila "Luisillo", un hombre muy educado, cordial y afable -además de ser un gran bailarín y genial coreógrafo-, estaba muy ilusionado, en los últimos años, con venir a Jerez, ciudad en la que nunca había bailado, para presentar su último espectáculo Teatro de Danza Española, dentro del Festival de Jerez; pidiéndonos que la Cátedra hiciera, en su nombre, una gestión en tal sentido. Pero fue realmente imposible.

Y Luisillo nunca pudo venir a Jerez con aquel gran espectáculo teatral de danza española, con el que llegó a alcanzar los máximos triunfos y los reconocimientos más unánimes de la crítica, en los numerosos países donde había actuado, a lo largo y a lo ancho del mundo.

Descanse en paz, el gran artista y mejor amigo, al que hoy damos la despedida, desde la tierra que no pudo conocer y que tanto soñó en conquistar con su arte.



POESÍA

YO VI

JUAN JIMÉNEZ GARCÍA

De cuando El Pali le canta por derecho
unas sevillanas, dedicadas a Terremoto,
a Manolo Ríos Ruiz, y este incluso llora.

Yo vi tu corazón llorando, fuente,
por ojos de guitarra y de paloma,
cuando El Pali cantando se desploma,
giralda «preñecida» de repente.

Yo vi tu corazón torrencialmente
desanclar hacia el cielo su maroma.
Te vi en tu punto cuando estando en coma
echabas el pañuelo por la frente.

Capote, ese pañuelo, para un quite
que puso por quitar grandiosa vela
de barco-sueño al mar que te ascendía.

Y es que, Manolo, qué terrible envite
cuando el chiquero es pena sin cancela
y el toro por matar Andalucía.

Bar El Beni de Cádiz,
Sevilla, 5 de enero de 1986;
con Amós apadrinando la faena.



RESEÑA

DE LIBROS, DISCOS, Y DVD DE FLAMENCO

POR BORDÓN

LIBROS

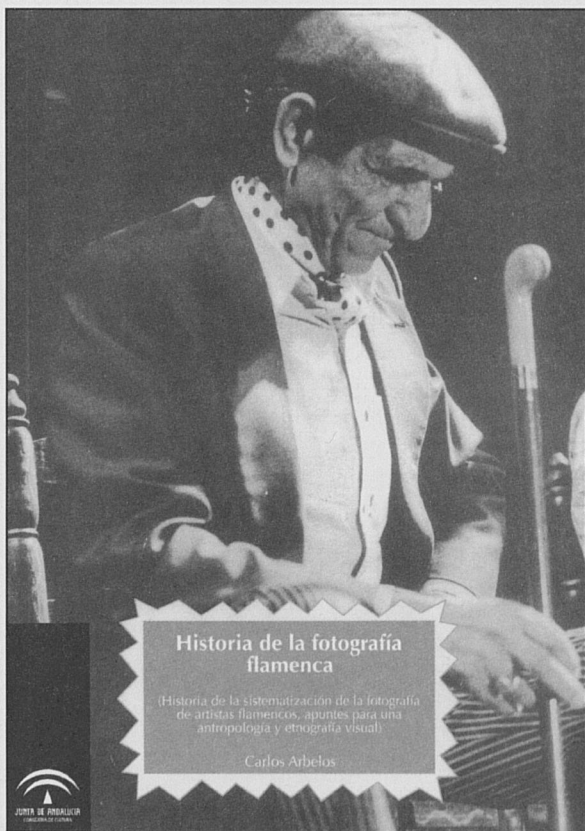
«HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA
FLAMENCA»
DE CARLOS ARBELOS

El gran artista de la fotografía, apasionado aficionado y exquisito investigador de nuestro arte, Carlos Arbelos, ha tenido el acierto de acometer, al fin, la historia de la fotografía de temática flamenca, que él subtitula, entre paréntesis, «Historia de la sistematización de la fotografía de artistas flamencos, apuntes para una antropología y etnografía visual».

Todo un acierto, repito; pues partiendo de la premisa de que «la fotografía flamenca no existe», porque hasta ahora nunca se le ha dado la importancia que tiene y ha tenido siempre, como documento gráfico del arte musical del pueblo andaluz, Carlos Arbelos ha conseguido realizar un buen trabajo, perfectamente documentado, desde las primeras fotos que aparecieron en los libros ya míticos del Maestro Otero y de Fernando el de Triana, para continuar hasta nuestros días, con los nombres famosos de fotógrafos como Colita, Pepe Lamarca, Paco Sanchez, Paco Manzano, y otros que han continuado dando a conocer el flamenco, a través de

sus fotografías; añadiendo a estos los de algunos extranjeros.

¡Lástima que el autor no conozca la obra publicada en libro y exhibida en repetidas exposiciones, de nuestro compañero Juan Salido, quien ha sabido captar, como nadie, el movimiento del baile flamenco! Faltan otros nombres actuales que hubieran hecho más completa esta «Historia de la fotografía flamenca», publicada por la Consejería de Cultura



Historia de la fotografía
flamenca

(Historia de la sistematización de la fotografía
de artistas flamencos, apuntes para una
antropología y etnografía visual)

Carlos Arbelos





de la Junta de Andalucía, a través del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco. No obstante, es un buen principio, para un proyecto que podría ser mucho más ambicioso.

El trabajo de Carlos Arbelos finaliza con unas conclusiones, que son realmente muy interesantes, quedándonos con su afirmación de que «la fotografía sobre el arte flamenco ha significado un aporte documental de gran envergadura, que aún no ha sido valorado en toda su dimensión»...

«TOMÁS PAVÓN. EL PRINCIPE DE LA ALAMEDA»,
DE MANUEL BOHÓRQUEZ CASADO

Desde que publicó su magnífica biografía de la Niña de los Peines, el crítico y flamencólogo Manuel Bohórquez Casado, parece haberse especializado en los grandes artistas de la Casa de los Pavón, como es el caso, ahora, de esta biografía, completísima, del hermano de la gran Pastora, Tomás Pavón, al que Bohórquez, llama «Príncipe de la Alameda». Alameda que no es otra que la Alameda de Hércules sevillana, centro neurálgico del cante, durante los mejores años de éste, en la capital de Andalucía., cuyos locales tanto frecuentó el cantaor, hoy día prácticamente olvidado, fuera de los núcleos más elitistas de la afición.

Y a esta biografía seguirá la de Pepe Pinto, cuñado y admirador perpetuo de Tomás, que puede y debe ser un gran libro, pues Pepe Pinto fue un cantaor, un gran artista flamenco, realmente rico en aventuras, del que se pueden contar muchas cosas y muy sabrosas.

El precioso libro de Manuel Bohórquez viene avalado, además de por su excelente prosa y la riquísima colección

Manuel Bohórquez Casado



Tomás Pavón

El Príncipe de la Alameda

Pozo Nuevo

de datos de su minucioso trabajo de investigación, por numerosas y muy interesantes fotografías de Arturo Pavón, su familia, su entorno y de otros artistas; así como por un disco en el que se recoge toda su completa obra cantora y que Bohórquez ha rescatado ahora, como un preciado tesoro.

«CORDOBA 2006. AÑO DEL
FLAMENCO.
50 ANIVERSARIO CONCURSO
NACIONAL ARTE FLAMENCO»

Después de los numerosos actos conmemorativos del Cincuentenario del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, el Ayuntamiento de esta ciudad ha querido dejar constancia de todo lo que configuró el llamado Año del Flamenco 2006, con la publicación de un libro, de gran tamaño y contenido, en papel cu-



ché, profusamente ilustrado a lo largo de sus 289 páginas, y presentado con todo lujo de detalles, que puede considerarse como el mejor documento de tan fastuoso acontecimiento, jalonado a lo largo de todo el pasado año, con multitud de espectáculos y actividades flamencas de todo tipo, y en diversos escenarios, como recitales, exposiciones, charlas, etc., que fueron verdaderos éxitos.

Este libro es, además de un importante documento, el mejor archivo de todo lo que fue dicha efemérides, y lo que supuso en la vida flamenca de Córdoba y en sus grandes artistas, con Antonio Fernández Díaz «Fosforito», a la cabeza.

INICIACION AL PIANO FLAMENCO (VOL. I Y II), DE CARLOS TORIJANO CARRASCO

Con prólogos del maestro Manuel Herrera, estos dos volúmenes de la obra de Torijano, presidente del Instituto para la Difusión de la Música Flamenca, quieren ser un método de iniciación al piano flamenco, entendido éste como acompañante al cante, igual que haría una guitarra, como quiso que fuera el maestro José Romero.

En el primer volumen se estudian los palos fundamentales del grupo de la soleá: la soleá propiamente dicha, las bulerías de Jerez y las alegrías de Cádiz; mientras que en el segundo volumen se estudian los palos fundamentales del grupo de los tangos: tientos, tangos, rumba, colombianas, farfuga y tarantos, más los tanguillos de Cádiz.

En el primer cuaderno el autor se centra en la técnica específica que debe aprender un pianista para enfrentarse al mundo del flamenco y, en ambos volúmenes, todas las variaciones es-

tudiadas, así como los temas completos, están grabados en sendos discos compactos que acompañan a los dos volúmenes, facilitando así el estudio de quienes quieran aprender la técnica y la interpretación del piano flamenco.

“ETNOGRAFÍA ANTROPOLÓGICA DEL FLAMENCO EN GRANADA”. MANUEL LORENTE RIVAS

Editado por la Universidad de Granada, nos llega este magnífico trabajo del investigador granadino Manuel Lorente Rivas que, ahora, anda por Jerez, realizando otras investigaciones, alrededor del cante de esta tierra.

Un libro magnífico, documentadísimo, minucioso en todos sus aspectos, en los que el autor pone el máximo cuidado por ofrecer una panorámica lo más completa posible, a través de los siglos XIX y XX, desde las antiguas juergas locales y danzas de gitanos al concurso granadino de 1922, pasando por teatros y cafés cantantes, la opera flamenca, zambras, ventas y ballet español, hasta llegar a los renombrados festivales veraniegos de cante jondo, en el Paseo de los Tristes y en los festivales internacionales de música y danza.

En otro apartado, el autor estudia actores, personajes y actuaciones; la identidad social virtual, real y personal del artista flamenco; los cantaores de cuarto; las zambras sacromontanas y sus intérpretes; las peñas y los festivales; el reconocimiento y la autenticidad en los artistas granadinos.

En el capítulo dedicado a la etnografía antropológica, Lorente Rivas nos habla de ritualidad; oralidad, estructura y sistema musical; clasificación; modalidad, orientación y polaridad; drama, emoción y duende; contexto y transformación. Jerarquía y sumisión, anomia y marginación.



La estigmatización como mecanismo de exclusión. Y, finalmente, de la secuencia ritual y espectacularización del arte flamenco. Analizando los comportamientos y reagrupaciones sociales en los eventos expresivos flamencos.

**"VIDA Y OBRA DE PORRINA DE
BADAJOZ".
FRANCISCO ZAMBRANO VÁZQUEZ**

A la larga lista de biografías de artistas flamencos, publicadas en los últimos años, hay que agregar ahora esta de Zambrano Vázquez, experto en el flamenco extremeño, sobre el gran cantaor "Porrina de Badajoz" que da nombre a la tertulia flamenca que dicho autor dirige y coordina en la Cadena Cope pacense. Un libro que ha prologado el presidente de la Diputación de Badajoz, institución que se preocupa activamente por difundir y patrocinar todo tipo de eventos flamencos, relacionados con dicha zona cantaora, y que ha sido la editora de este volumen de cerca de cuatrocientas páginas.

Como bien dice el prologuista, Juan María Vázquez García, "el autor ha sabido recoger el sentir, el alma de un genio como "Porrina de Badajoz", que creó, recreó, e hizo grandes con su voz, los cantes extremeños y los de Badajoz"; la vida y obra de un gran artista que tanto renombre dio a su tierra y a todos los cantes autóctonos de la misma, con su personalísima manera de interpretarlos.

**"LA POESÍA DEL FLAMENCO".
FRANCISCO GUTIERREZ CARBAJO**

Autor de numerosos trabajos de investigación, el catedrático de univer-

sidad de Literatura Española, académico y miembro correspondiente de la Cátedra de Flamencología jerezana, Francisco Gutiérrez Carbaño, que hace años fuera ganador del primer premio de investigación del Centro Andaluz de Flamenco (entonces Fundación), trata de indagar en un buen número de coplas flamencas extraídas del acervo tradicional del pueblo andaluz; estudiando la poesía flamenca en el contexto de la literatura popular; así como algunos temas de la misma; profundizando en el análisis de los contenidos fundamentales y deteniéndose, al mismo tiempo, en los aspectos métricos y de la rima que configuran la poesía de las coplas, según los distintos cantes; afirmando finalmente el autor que "Los cantes flamencos, por tanto, participan de todos los recursos expresivos y estilísticos del discursos poético. Aprovechan la sonoridad y el ritmo de los procedimientos del nivel fónico, son solidarios con las diversas estructuras y construcciones de las figuras pertenecientes a los niveles morfológico y sintáctico, y asumen o modifican el sentido en consonancia con los distintos artificios retóricos del plano semántico".

El libro, muy cuidado, ha sido editado por Editorial Almuzara, de Córdoba.

**"SERNITA DE JEREZ. ¡VAMOS A
ACORDARNOS!
LA MEMORIA CABAL DE SU
CASTA".
JOSÉ MANUEL GAMBOA**

Muy bien editado por Ediciones Carena de Barcelona, llega a nuestras manos este amenísimo libro, tan bien escrito que parece más bien una tertulia de cabales y de familiares del Sernita, hablando maravillas de aquel hombre



JOSÉ MANUEL GAMBOA

Sernita de Jerez ¡Vamos a acordarnos!

La memoria cabal de su casta

PRÓLOGO DE DIEGO CARRASCO



sencillo, modesto y afable que cantaba como los ángeles y al que, injustamente, tanto tiempo se le ha ignorado, incluso en su propia tierra; cuando no hay nadie que haya cantado mejor que él aquellas cabales de "Desde la Porverita, hasta Santiago..." y el famoso pregón por bulerías del Tío de la Alucema, que cantara en la primera Fiesta de la Bulería que organizó la Cátedra de Flamencología de Jerez, cuando El Serna estaba en la plenitud de todas sus mejores facultades vocales, cosechando un grandísimo éxito.

Agradecemos al querido compañero José Manuel Gamboa la reivindicación que hace en su libro de la inolvidable figura del gran maestro del cante jerezano del siglo XX, una de sus máximas figuras, sin lugar a dudas, que lo mismo cantó atrás para Susana y José y para el

bailarín Antonio, que adelante en las mejores fiestas y tablaos

Hay que decir que hemos disfrutado muchísimo con este libro, tan ameno, tan lleno de flamenquería, tan verídico, escrito tan bien y con tanta naturalidad, por el que felicitamos muy efusivamente a su autor, José Manuel Gamboa, y a Ediciones Careña que ha sabido editarlo con tanta categoría; con la misma categoría del protagonista de este libro, de esta historia tan cabal

En resumen, una biografía coral, escrita con chispa y con ingenio, que retrata con cariño y pasión de familiares y amigos a quien fuera el mejor cantaor jerezano de cabales; ¡de cabales y de muchos otros cantes! Manuel Fernández "Sernita de Jerez" del que ya ¡vamos a acordarnos, para siempre! Aunque nosotros, los que le conocimos, fuimos sus amigos, le respetamos y le escuchamos tantas veces, nunca le

hemos olvidado. Nuestra enhorabuena, pues, a José Manuel Gamboa por un trabajo tan original y ameno, tan acertadamente tratado.

"FLAMENCO Y VIDA" FOTOGRAFÍAS DE RICARDO

Con motivo de los actos conmemorativos de los cincuenta años de los concursos cordobeses, la Fundación Cajasur reunió en Córdoba a un grupo de intelectuales, relacionados con los mismos y celebró una exposición de fotografías del gran artista cordobés, que firmaba simplemente Ricardo, quien captó con su cámara muchos momentos de las primeras ediciones de dichos



certámenes, en los que aparecen las figuras de Fosforito, Antonio Mairena y otros concursantes; además de reflejar en otras fotografías la vida de la ciudad, en aquellos mismos momentos.

Esas mismas imágenes, expuestas entre el 9 de noviembre y el 1 de diciembre de 2007, fueron recogidas en sepia, en un precioso libro, con palabras de presentación de Aurora Atoche Navarro, directora general de la citada Fundación Cajasur – Obra Social y Cultural y prólogo del comisario de las jornadas conmemorativas, Juan Alberto Fernández Bañuls, en volumen de gran formato, que es una delicia contemplar y poder guardar, como la mejor crónica gráfica, vida y flamenco, de la indudable aportación de Córdoba a la conservación de nuestros cantes y bailes, a través de sus importantes concursos, celebrados en el último medio siglo.

**“LOS CONCURSOS DE CÓRDOBA
(1956-2006)”.**
**ANÁLISIS Y COMENTARIOS DE
AGUSTÍN GÓMEZ PÉREZ**

En la colección Demófilo de Ediciones La Posada del Ayuntamiento cordobés, apareció este otro extenso y completísimo trabajo de análisis de todo el medio siglo flamenco de Córdoba, a través de sus concursos, a modo de memoria o recopilatorio de todo lo que ha quedado para el recuerdo de tales acontecimientos, con comentarios de su autor, Agustín Gómez Pérez, sobre el desarrollo de los mismos, sus entre bastidores y las figuras conocidísimas de quienes fueron sus más destacados protagonistas, tanto en la organización, como en los distintos jurados y los numerosos artistas participantes

Un bien elaborado trabajo de Agustín Gómez - testigo de excepción y en pri-

mera línea de dichos concursos -, digno de su indudable capacidad analítica y de su bien ganado y más que merecido prestigio, como crítico y estudioso del flamenco.

**“PEPE MARCHENA Y JUANITO
VALDERRAMA.
DOS FIGURAS DE LA ÓPERA
FLAMENCA”.**
EUGENIO COBO

En los últimos tiempos no dejan de aparecer biografías y más biografías de cantaores ya desaparecidos que pasaron a la historia con sus bondades artísticas, sus aciertos y sus fracasos, sus anécdotas, sus luces y sus sombras. Pero los autores nunca se han detenido a estudiar dos figuras paralelas de los tiempos de la ópera flamenca, como fueron Pepe Marchena y Juanito Valderrama, el segundo desaparecido muchos años después que el primero. Y esto es lo que hace, con indudable acierto, en este libro de la colección Almuzara el flamencólogo madrileño Eugenio Cobo, miembro de la Cátedra de Flamencología de Jerez.

El libro está estructurado en dos partes, la primera refleja el marco histórico del nacimiento del Niño de Marchena, su infancia y el ambiente flamenco de principios del siglo XX, los comienzos profesionales y su encuentro con el teatro de los Quintero; recreando seguidamente el marco histórico en el que se produce el nacimiento de Juanito Valderrama; hablándonos de su familia cantaora y los comienzos en los años veinte y treinta.

La segunda parte arranca con la guerra civil, los años difíciles de la posguerra y continúa con las experiencias artísticas de ambos cantaores, en sus



triumfales espectáculos de los años cincuenta, sesenta, setenta y ochenta, hasta alcanzar el final de sus vidas; las cuales estudia Eugenio Cobo con singular delicadeza y profundo conocimiento de ambas figuras flamencas, quizás las más populares del siglo XX.

"FLAMENCOS DE GAÑANÍA". ESTELA ZATANIA

Con la típica preciosista edición a que nos tiene acostumbrados Ediciones Giralda, de Sevilla, nos llega de la mano de su autora, Estela Zatanía, este originalísimo documento sobre los "Flamencos de gañanía. Una mirada al flamenco en los cortijos históricos del bajo Guadalquivir", que recientemente ha visto la luz, y que no es otra cosa que una exaltación del importante papel desempeñado por el campo, en la vida de la mayoría de los flamencos, que después de la escarda, de la recogida del algodón o de la cosecha de garbanzos, se reunían en las gañanías de los cortijos, para celebrar la conclusión de cada jornada, con sus cantes y bailes, en fiestas que muchas veces alcanzaban hasta las primeras horas de la madrugada.

Un libro muy interesante, en todo su contenido, donde algunos de los flamencos que vivieron, trabajaron y cantaron en los viejos cortijos de Lebrija y de Jerez, especialmente, narran su propia vida y sus experiencias flamencas en los cortijos. Testimonios y datos complementarios, donde resucitan las voces de Tío Borri-co y El Choza, de la Piriñaca y El Sordera, junto al recuerdo de

otros personajes relevantes, aludidos en el estudio de Estela Catania; que culmina su obra con una amplia relación no solo de cortijos del bajo Guadalquivir, sino también de poblaciones, ranchos y viñas de la zona estudiada; así como de nombres de personajes informantes, algunos de los cuales fallecieron en los últimos años.

"LOS CAFÉS CANTANTES DE JEREZ". JUAN DE LA PLATA

Quizás el último libro de flamenco, en aparecer este año de 2007, haya sido el de "Los Cafés Cantantes de Jerez", original del director de esta Revista y de la Cátedra de Flamencología, Juan de la Plata, fiel a su cita cada Navidad de

JUAN DE LA PLATA



Los Cafés Cantantes de Jerez

Prólogo de
PACO CEPERO



sacar a la calle un título nuevo, siempre sobre temas jerezanos, cuando no de poesía; según ya nos tiene acostumbrado.

Se trata de un documentado y extenso trabajo de investigación, en el que Juan de la Plata ha conseguido reunir cuantos datos ha podido, sobre cerca de cuarenta cafés cantantes que abrieron sus puertas, en Jerez, en los siglos XIX y XX; a partir de la ocupación de la ciudad por las tropas napoleónicas, entre 1810 y 1812, fecha en que se crean los tres primeros cafés cantantes, en la Puerta Real, calle Larga y calle Medina, para distracción del ejército invasor, pero a los que también solían asistir los propios jerezanos.

De ahí, en adelante, Juan de la Plata nos lleva a conocer locales famosos, como el Café de la Paz; el Café de la Vera-Cruz, posteriormente llamado de Juan Junquera, donde hoy se levanta el teatro Villamarta; el Café del Conde, en la plaza del Arenal; el Gran Café Ideal Jerez, en calle Santa María; el Salón de Variedades, inaugurado por Chacón, en la calle de las Bodegas; el Alcázar Variedades, dentro del recinto del propio Real Alcázar y, entre otros, la Primera de Jerez y La Vega antigua, ambos en la calle Doña Blanca; siendo este último frecuentado por el propio autor, en su juventud, a mediados del pasado siglo.

Un acierto de libro, muy ameno y profusamente ilustrado, apto no solo para el aficionado al flamenco, sino también para quienes son amantes de la historia local y de su costumbrismo, que ha sido esmeradamente editado por la Cátedra de Flamencología, en los talleres gráficos de la imprenta jerezana Al-Andalus del barrio de Santiago; con una bella portada, diseñada por Concha Franco Soto, hija del autor, ilustrada con un cuadro

de la colección de bodegas Sandeman, gentilmente cedido para dicho fin.

"MANUEL GERENA, LA VOZ PROHIBIDA".

MANUEL BOHÓRQUEZ CASADO

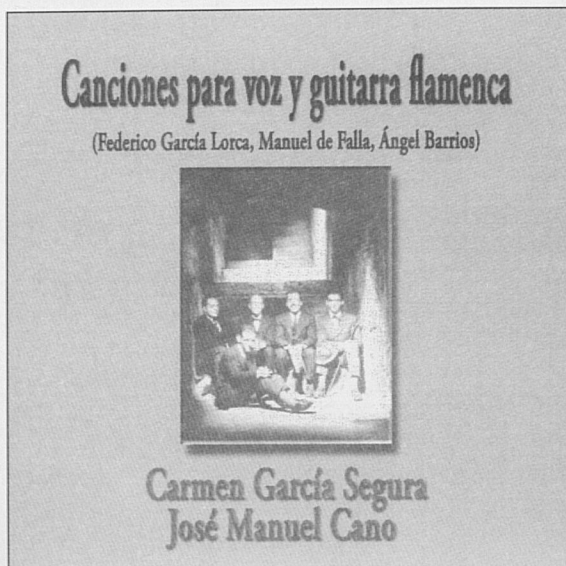
Segundo y nuevo libro de Manuel Bohórquez, aparecido a finales de 2007, sobre la vida y obra de un cantaor tantos años prohibido, durante la Dictadura, como lo fuera el "morisco" Manuel Gerena, hombre fiel a sus principios; empeñado a lo largo de toda su carrera artística en hacer un cante distinto y nuevo, cante contestatario en tiempos políticamente difíciles; lo que le valió que gubernativamente se le suspendieran muchas actuaciones y fuera perseguido por expresar sus ideas, a través de su cante.

Bohórquez reivindica, con este libro biográfico, la figura de este magnífico cantaor y la pone de nuevo en valor, como cantautor flamenco que merece el reconocimiento de los viejos y nuevos aficionados.

DISCOS

CARMEN GARCIA SEGURA
Y JOSE MANUEL CANO:
«CANCIONES PARA VOZ Y
GUITARRA FLAMENCA»

Editado por la Diputación de Granada, con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el guitarrista José Manuel Cano, hijo del inolvidable maestro granadino Manuel Cano, ha puesto música flamenca a conocidas canciones populares, recogidas por Federico García Lorca, Manuel de



Falla y Ángel Barrios, para que las interprete la soprano, también granadina, Carmen García Segura; dando como resultado un DC realmente atractivo y brillante, con el que ambos, guitarrista y cantante, culminan un ambicioso proyecto, largamente acariciado, de poner música flamenca a unas canciones populares, en las que se funde la voz clásica con la guitarra flamenca de concierto. Proyecto éste que los dos jóvenes artistas han sabido audaz y valientemente superar con sobresaliente nota.

HOSSAM RAMZY – RAFA EL TACHUELA:
«FLAMENCO ARABE».

Curioso DC, en el que se funden los ritmos y percusiones árabes con el flamenco andaluz, dando como resultado un álbum hispano-árabe que puede resultar interesante, para aquellos aficionados amigos de las fusiones y de toda clase de experimentos flamencos.

Junto a los aires orientales, escucha-

mos aires flamencos por bulerías, rumba, rondeña y seguiriyas del Tachuela, en una grabación efectuada por ARC Music, producida y manufacturada en Alemania, con destino al mercado anglosajón, principalmente, según se deduce de los textos de cubierta del DC.

MIGUEL IVEN:
FLAMENCO DE SOLERA Y CRIANZA

Con la percusión de Conny Sommer, como acompañamiento, el guitarrista Miguel Iven ha grabado, para el sello Galileo, este DC, en el que incluye tanguillos, soleá por bulerías – dedicadas, por cierto, al maestro Gerardo Núñez – una elegía a su hija menor, cantiñas, seguiriyas, un prelude/rumba a su hija mayor, bulerías y rondeñas, más un tema de J. Mc Laughlin.

Todos los temas son originales del guitarrista, excepto el citado en último lugar y que su autor titula «Zakir». Un buen disco, en resumen, que hace honor al bonito título del mismo: «Flamenco de solera y crianza». Como los buenos vinos.

ANA REVERTE Y OTROS:
«DE LA RAIZ», VOLÚMEN 2.

Editado por el nuevo sello «Solmag» de Los Corrales (Sevilla), nos llega este volumen segundo de la colección «De raíz», con las guitarras del Niño de Pura, Antonio Gómez, Manolo Franco, Esteban R. Cosano y José Luis Reyes, acompañando los cantes de Ana Reverte (colombiana por bulería, soleá de Triana, fandan-



gos y guajira); Ana María Hidalgo (colombiana y fandangos del Pichichi); Frasquito Pisate (fandangos, granaína y media granaína); Andrés Zamora (liviana, serrana y cambio de María Borrico, malagueña del Canario y martinetes); Laura Riga (fandangos del Gloria); y María Vereda (tientos/tangos).

Un disco que promociona voces nuevas, junto a la más veterana de Ana Reverte y entre las que destaca, Andrés Zamora, en su afán de ejecutar viejos estilos poco cultivados.

TINA PAVÓN:
«LUZ DE ALBA»

Con el mismo sello de la nueva productora sevillana, «Solmag», conocemos este otro trabajo de la cantaora gaditana de San Fernando, Tina Pavón, recreando al cante flamenco poemas del andaluz universal, Juan Ramón Jiménez, a quien la artista,

residente hace tiempo en Huelva ha querido dedicar su última grabación, con motivo del cincuentenario de la concesión del Premio Nobel al poeta de Moguer.

Aún muy joven y ya acreditada y veterana cantaora, con muchos premios en su haber y una importante obra discográfica, Tina Pavón ha realizado un exquisito y bien elaborado trabajo, en el que los poemas del poeta de «Platero y yo» pueden disfrutarse, de forma elegante, tierna y jonda, con aires flamencos nacidos de viejas fuentes de acreditados maestros: Pastora, Tomás, Talega, Aurelio, La Perla, El Chaqueta, Chacón y Manuel Torre.

La poesía de Juan Ramón cobra nueva vida en la voz de Tina Pavón, mecida por colombianas, alegrías, guajiras, granaína, malagueña, soleá y otros aires andaluces. Enhorabuena por tan hermoso disco que nuestros lectores podrán disfrutar con verdadero deleite.

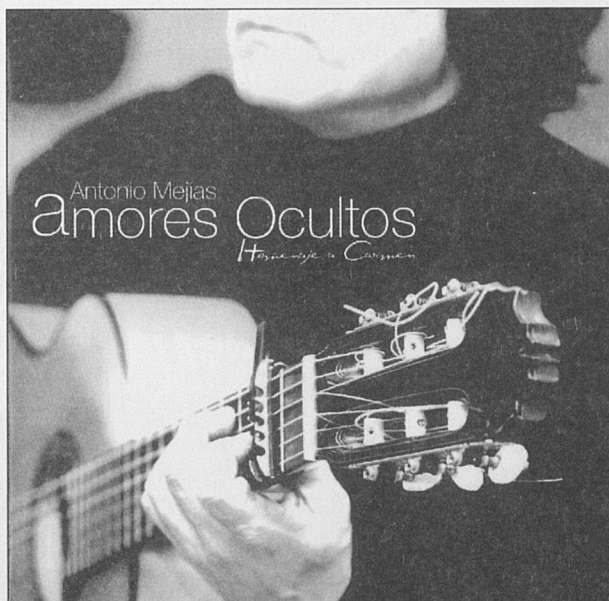
ANTONIO MEJÍAS:
«AMORES OCULTOS»

Avalado por una larga lista de premios, conseguidos en distintos concursos de cante, Producciones Porvenir, de Sevilla, nos ofrece el primer trabajo de este joven y extraordinario cantaor de Montilla (Córdoba), nacido en 1979, que tiene nombre de torero famoso, al que hay que prestar la mayor atención, a partir de este momento, en que irrumpe en el mundo discográfico con nuevas maneras, pero clásico; sonando joven pero veterano en su cante.





«Amores ocultos (Homenaje a Carmen)» ha sido cuidadosamente editado, con verdadero gusto, incluyendo un bien confeccionado folleto, ilustrado con excelentes fotografías, en cuyo disco Antonio Mejías canta los versos del poeta Paco Romero por tangos, bulerías lentas, alegrías, nuevas bulerías, seguiriyas, minera, fandangos del Gloria, petenera, fandangos, soleares y granaínas. Todo un abanico de cantes, que demuestran la gran afición y los amplios conocimientos del joven y ya prometedor cantaor montillano.



**“FLAMENCO Y UNIVERSIDAD”
(VOL. I Y II):
PEPE MARCHENA Y ANTONIO
MAIRENA**

Hasta nosotros han llegado los dos primeros volúmenes de la nueva colección “Flamenco y Universidad” de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco que esperamos y deseamos que tenga una mayor continuación y la más amplia difusión, especialmente entre los estudiantes universitarios.

El primer volumen está dedicado a la conferencia que el cantaor Pepe Marchena, dictara, ilustrándola con sus cantes, en la Facultad de Medicina de Sevilla, el 28 de febrero de 1972. Los cantes que recoge el DC de aquella intervención del artista marchenero, son malagueñas, soleares, tarantas, fandangos, cantes de Lucena, la caña, guajiras, tangos, tarantas y granaína. Le acompaña a la guitarra Benito de Mérida. Presenta el disco y la colección, Rafael Infante Macías.

El segundo volumen inserta la conferencia que el Dr. Rafael Belmonte pronunciara, en marzo de 1969, en la Facultad de Derecho de Sevilla, ilustrada por el maestro Antonio Mairena, con los cantes de éste por tonás, liviana, cambio y cabal; soleares, bulerías, seguiriyas y martinetes, incluyéndose además un cante por malagueña de Chacón, cantado en 1929 por la Niña de los Peines. A ésta la acompaña el guitarrista Manolo de Badajoz y a Mairena, Manolo Brenes.

Los dos discos han sido dirigidos y coordinados por Manuel Cerrejón, a cuyo archivo particular pertenecen los documentos sonoros y gráficos de ambos volúmenes.

“ABOLENGO” DE PACO CEPERO

El gran guitarrista jerezano Paco Cepero, nos ofrece en este DC su última producción artística, que fuera presentada en la Sala Tío Pepe de González Byass, sobre mediados del año que ahora finaliza. Un disco producido, realizado



y dirigido por el propio artista y grabado en los estudios La Bodega, de Jerez, que posteriormente ha ido presentando en otros lugares de España

El nuevo volumen discográfico, con el que Paco Cepero conmemora sus bodas de oro con la guitarra, lleva el sugestivo nombre de "Abolengo" por la ascendencia ilustre que tiene su toque, en las reminiscencias magistrales de la escuela jerezana. Un toque flamenco clásico, pero nuevo y fresco en la pulsación de este genial guitarrista, medalla de oro al mérito en las bellas artes y otros muchos otros galardones, más que bien merecidos, que jalonan su deslumbrante trayectoria musical como compositor y ejecutante.

Paco Cepero interpreta composiciones propias por bulerías, rondeña, rumba, soleá por bulería, bulerías; un capricho flamenco dedicado a su mujer Chari; aires jerezanos de Vendimia, cantados por Elu de Jerez; un precioso zapateado, una balada y una taranta; para cerrar el DC con una colorista composición titulada Feria.

Colaboran con el maestro, aparte de Elu, los guitarristas José Ignacio Franco y Miguel Salado, el bajo Ignacio Cintado, la viola y el violín de Archil, las palmas y los jaleos de Cepillo, Juan Diego y Paco Habano y los arreglos musicales de José Amosa.

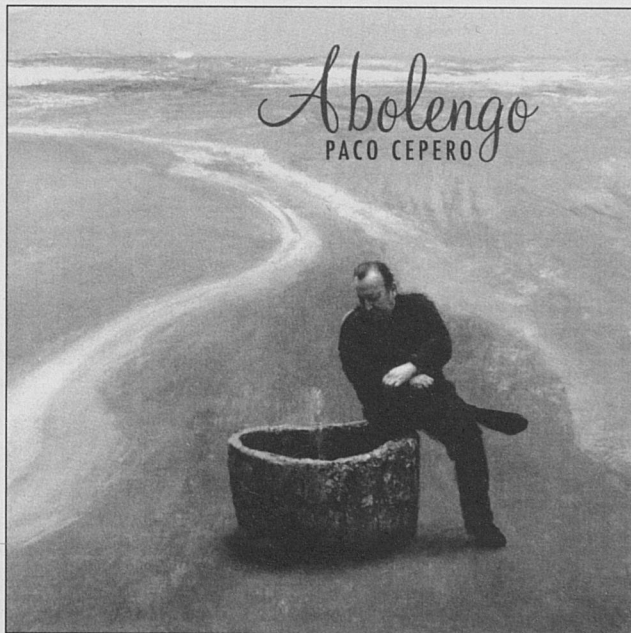
La ilustración de cubierta corresponde a un óleo del pintor jerezano y amigo del artista, José Basto, siendo autor del diseño y maqueta-ción el gran dibujante Pedro Carabante. El volumen lleva unas palabras de presentación del crítico flamenco Manuel Martín Martín, Pre-

mio Nacional de Flamencología por la Cátedra de Jerez.

ANTONIO MAIRERNA: "ASI FUE..." UN RECITAL EN EL TARANTO DE ALMERÍA

Con la enjundiosa guitarra acompañante del sevillano Ricardo Miño, Antonio Mairena dio un recital de cante, en la gran peña flamenca "El Taranto", de Almería, el 26 de febrero de 1977, resultando todo un gran éxito. Aquella lección del maestro de los Alcores quedó magníficamente grabada y ahora ha visto la luz en forma de disco, a mayor gloria de su legado artístico.

Un Mairena pletórico de facultades, acompañado por uno de los mejores tocaores para cantar de los últimos tiempos, como es Ricardo Miño, muy joven entonces, nos ofrece una verdadera joya, rescatada del tiempo y del olvido, tras una exquisita reconstrucción





técnica, realizada en los estudios de Alta Frecuencia, de Sevilla, por la editora fonográfica Pasarela S.L.

“Así fue...”, así debió ser aquella noche, en que Antonio Mairena, con la guitarra sabia de Ricardo Miño, cantó por tientos, cantiñas, soleares, bulería y por seguiriya; y cerró por fiesta un recital que ya es historia y que ha sido acertadamente recuperado para la posteridad, gracias a la unión de varias voluntades, después de treinta años de permanecer guardado e inédito. Todo un lujo que hay que agradecer, muy especialmente, al maestro Miño y a todos los demás que han colaborado en esta importante producción.

**“DE CÁDIZ A JEREZ POR LA ISLA”
RECUPERA
LAS VOCES DE PERICÓN, CHATO Y
SORDERA**

Por último, y presentado en diciembre de 2007, en Sevilla y Jerez, por el Centro Andaluz de Flamenco y la Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco

de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el último DC que llega a nuestra Redacción se titula “De Cádiz a Jerez por la Isla” y nos devuelve las voces inolvidables de tres colosos del canto de la provincia gaditana, como fueron Pericón de Cádiz, Chato de la Isla y Sordera de Jerez.

Una producción de Pepe Marín, para el sello Marita de LC Producciones, de Sevilla, que recupera cuatro cantes de cada uno de los tres intérpretes: cantiñas, soleá, seguiriyas y garrotín de Pericón de Cádiz, acompañado a la guitarra por Ramón de Algeciras, cuatro saetas del Chato de la Isla, acompañado por una banda de cornetas y tambores y cuatro fandangos de Sordera de Jerez, con la guitarra de Manolo Sanlúcar.

El canto viejo de tres maestros, cuyas voces son ya historia.

**“ASI CANTA NUESTRA TIERRA EN
NAVIDAD”
VOL. XXV DE CAJASOL**

Al cierre de este ejemplar de nuestra Revista nos llega el nuevo volumen de “Así canta nuestra tierra en Navidad”, editado por Cajasol, siguiendo una tradición que arranca desde 1982 y que ahora cumple sus bodas de plata.

Viejos y nuevos villancicos con letras de autores clásicos y modernos, como Lope de Vega, Juan del Encina y contemporáneos como Rafael Laffón, Gerardo Diego, Luís Rosales, Antonio Murciano, Federico Muelas y otros, a los que han puesto música David A. Beigbeder, José Zarzaza, Danuiel Navarro Cruz, Fernando Terremoto y David Peña “Dorantes”, son interpretados por la soprano Ruth Rosique, el





tenor Ismael Jordi y los artistas flamencos Terremoto, Carmen Linares, Mariana Cornejo, Antonio Reyes, Esperanza Fernández, La Macanita y otros. La portada es del pintor Javier Buzón y el prólogo de José M. Caballero Bonald.

Los ingresos de este DC los destina la Obra Social de Cajasol a la Campaña de solidaridad de la Confederación Andaluza de Organizaciones a favor de Personas con Discapacidad Intelectual (FEAPS de Andalucía), para la puesta en marcha del programa Familia a Familia y puede adquirirse en cualquier sucursal de Cajasol.

Desde aquí, nuestra felicitación a Cajasol por esas bodas de plata de su colección de villancicos, considerada hace tiempo la mejor y más completa de España.

LIBRO – DVD

“RITO Y GEOGRAFÍA DEL CANTE FLAMENCO” VOLÚMENES XIII AL XVI – RTVE

Cuatro nuevos libros-dvd, con cuatro programas de RTVE cada uno, pertene-

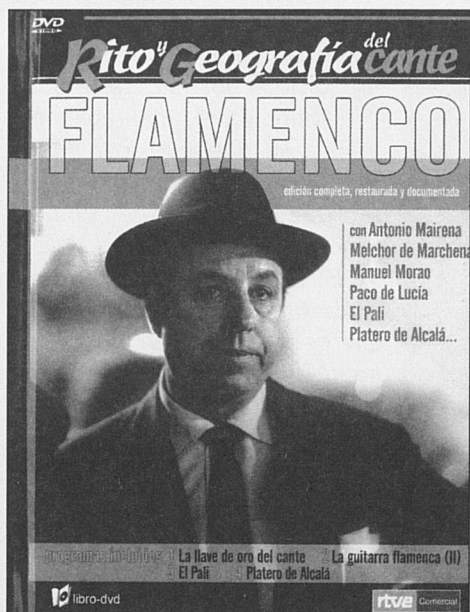
cientes a la famosa serie “Rito y Geografía del cante Flamenco”, en edición completa, restaurada y documentada admirablemente por su director, José María Velásquez-Gaztelu, miembro de la Cátedra de Flamencología jerezana.

El volumen XIII está dedicado a Manuel Soto “Sordera” y Diego de El Gastor, incluyendo las actuaciones estelares de los mismos y las de otras figuras, como Paco Cepero, Carmen Linares y los hijos del cantaor jerezano y además un programa en el que se habla de la evolución del cante, en 1972, año de grabación y emisión de los mismos en RTVE, con la participación de artistas y flamencólogos.

El volumen XIV nos trae las actuaciones de Antonio Mairena, Melchor de Marchena, Manuel Morao, Paco de Lucía, El Pali, Platero de Alcalá y otros, con programas dedicados a la llave de oro del cante, ganada por el maestro de los Alcores; un segundo especial, sobre la guitarra flamenca, otro dedicado al Pali y un cuarto, con Platero de Alcalá, el gran contrincante de Mairena, en el certamen de la Llave, en Córdoba.

Los cuatro programas del volumen XV se dedican a Enrique Morente, a la guitarra flamenca (I), a los cantes flamencos importados y a la figura venerable y señera de la gran matrona del cante flamenco de Jerez, Tía Anica la Piriñaca; junto con otros muchos artistas, muy conocidos algunos de ellos.

Finalmente, el volumen XVI nos trae la figura irrepetible del patriarca del cante jondo Manolo Caracol y a la familia de los Perrate, reuniendo en un programa, alrededor de una mesa, a toda la gran zaga utrerano-lebrijana de los Peña, con



la inolvidable María la Perrata al frente.

Estos cuatro DVD han configurado la segunda temporada de entrega de la mítica serie televisiva "Rito y Geografía del Cante Flamenco", premiada en el Festival Internacional del Cante de las Minas que puede adquirirse a través de Internet, entrando en la página www.circulodigital.com, o escribiendo a Circulo

Digital, S. L. Apartado de Correos núm. 747 F.D. – 28080 Madrid.

La colección completa de las dos primeras temporadas la componen doce volúmenes, cada una de ellas. Los próximos a salir son los números 17 y 18, con cantes de Terremoto de Jerez, María Vargas, Agujeta, Beni de Cádiz y otros viejos cantaores.

"ESCUELA DE FLAMENCO"

Adjuntos a los cuatro últimos números – siete al diez - de la revista bimestral "Acordes de flamenco" de RDM Editorial, de San Sebastián de los Reyes, Madrid, recibimos sendos dvd's de Escuela de Flamenco, para aprender a tocar la guitarra y aprender a bailar, con los profesores Salva del Real, Jorge Berges, José Deluna y Penélope Pasca.

En estos videos encontramos lecciones sobre técnicas de guitarra flamenca, acompañamientos al cante y al baile; falsetas, y otras enseñanzas que pueden ser muy útiles para jóvenes principiantes.